DIBUJAR, PROYECTAR (XXVI)

EGA XII-ANTECEDENTES Y PREAMBULOS

por

Javier Seguí de la Riva



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-47

DIBUJAR, PROYECTAR (XXVI)

EGA XII- ANTECEDENTES Y PREAMBULOS

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-47

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

5 Área
34 Autor
48 Ordinal de cuaderno (del autor)

Dibujar, Proyectar (XXVI)
EGA XII - Antecedentes y Preambulos

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Nadia Soddu
CUADERNO 288.01/5-34-47
ISBN: 84-95365-19-7 (obra completa)
ISBN-13: 978-84-9728-305-2
ISBN-10: 84-9728-305-8
Depósito Legal: M-50994-2009

DIBUJAR, PROYECTAR XXVI

EGA XII – Antecedentes y Preambulos

Javier Seguí

ANTECEDENTES

1. Conclusiones – I Congreso EGA Sevilla (1986) 3
2. Proyecto y representación (28-08-00) y (27-02-01) 4
3. El Pensamiento Gráfico. Resumen y reflexiones (Granada 2004) 8

PREAMBULOS

4. EGA XII Preámbulo (1) Congreso EGA 2008 (31-01-07) 11
5. EGA XII Preámbulo (2) Dibujos (1) (06-02-08) 15
6. EGA XII Preámbulo (3) EGA XI Sevilla (05-06) 15
7. EGA XII Preámbulo (4) EGA XI Sevilla Observaciones (05-06) 16
8. EGA XII Preámbulo (5) Edward Robbins "Por qué dibujan los arquitectos" (15-03-08) 21
9. EGA XII Preámbulo (6) H. Belting "Antropología de la imagen" (18-02-08) 27
10. EGA XII Preámbulo (7) Jean-Luc Nancy "La comunidad desobrada" (19-02-08) 30
11. EGA XII Preámbulo (8) Levinas "La realidad y su sombra" (02-02-08) 31
12. EGA XII Preámbulo (9) M. Perniola. "El origen del arte y lo neoantiguo" (10/03/08) ... 32
13. EGA XII Preámbulo (10) Juan Cruz "Jarabe de urna" (10-03-08) 33
14. EGA XII Preámbulo (11) EURAU 2008 34
15. EGA XII Preámbulo (12) Andrés Rojo "Rosset y la alegría" (05-02-08) 35
16. EGA XII Preámbulo (13) Dibujo (2) (25-02-08) 35
17. EGA XII Preámbulo (14) Indicio de ponencia (1) (29-01-08) 36

ANTECEDENTES

1. Conclusiones – I Congreso EGA Sevilla (1986)

Reunidas el 15 de abril de 1986, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, las dos mesas del 1 Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica, compuesta por los profesores:
Bisquert Santiago
García Lisón.
Seguí de la Riva.
Villanueva Bartrina.
Franco Taboada.
Sánchez Gallego.
Vidaurre Jofre.

Conjuntamente, en base a la documentación recogida en Sevilla, se procedió a la redacción definitiva de las conclusiones.

1. En la actual situación de nuestra Universidad, es preciso distinguir entre áreas de conocimiento y departamentos. Cuando la composición de un departamento contenga distintas áreas de conocimiento. Las líneas de investigación del departamento deberán incluir necesariamente las propias de cada una de las áreas.

Es imprescindible mantener el concepto de área de Expresión Gráfica Arquitectónica como campo de docencia, investigación y presentación de servicios, respecto al de departamento como unidad orgánica.

2. Se concibe el área como una unidad indivisible y autónoma.

3. El objetivo fundamental del área es posibilitar, proponer y explicar gráficamente los pensamientos arquitectónicos.

4. La formación arquitectónica tiene la necesidad ineludible de que el área de Expresión Gráfica Arquitectónica esté presente en los tres ciclos de enseñanza.

5. Por razones metodológicas y pragmáticas, se considera que los estudios de tercer ciclo deberán estar esencialmente vinculados a las líneas de investigación del área.

6. Las líneas de investigación de los departamentos en que se incluyan las disciplinas del área de Expresión Gráfica Arquitectónica, deberán coordinarse a nivel del estado, de modo que se potencie su interacción y la eficacia de su función social.

A este efecto, consideramos necesaria la creación de un órgano coordinador interuniversitario, una de cuyas funciones será la de canalizar la información y potenciar un mejor aprovechamiento de los recursos del departamento.

7. Se considera que el área de Expresión Gráfica Arquitectónica debería participar en cualquier tipo de líneas de investigación y docencia de otras áreas que comporten conceptos, métodos o desarrollos gráficos.

8. Como aproximación a un ulterior compendio de líneas de investigación específicas del área, se enumeran los siguientes bloques, sin que ello suponga una ordenación jerárquica ni limitativa:

   Lingliística y semiología gráfica.

   Tecnología del dibujo y diseño asistido por ordenador.

   Historia, teoría y crítica.

Control geométrico de la forma.

Teoría y análisis de la concépción formal y espacial.

Reconocimiento de formas e inteligencia artificial.

Teoría y práctica de diseño.

Percepción y comunicación visual.

Otras formas de expresión o representación no específicamente gráficas (Fotografía. cine, vídeo, maqueta...).

9. Se recomienda que las tesis doctorales se ajusten a las líneas de investigación del área.

Al margen de las precedentes conclusiones, y como consecuencia de las experiencias docentes acumuladas, se reclama la necesidad de una mejor formación gráfica, en sentido general en todos los niveles preuniversitarios.
Finalmente, el Congreso acuerda remitir estas conclusiones a todos los directores de Escuelas Técnicas Superiores de Arquitectura, y celebrar el próximo Congreso en la E.T.S.A. de Madrid.

2. Proyecto y representación (28-08-00) y (27-02-01)

En un reciente trabajo académico se identificaban proyecto y representación (ambos arquitectónicos) sin ningún tipo de matiz y se llegaba a declarar que la enseñanza del proyecto viene a ser una forma pedagógica de la enseñanza de la representación y viceversa.
De forma un tanto confusa pero contundente, la tesis establecía que se proyecta como se representa y se representa como se proyecta.

Confieso que la identificación me turbó durante un tiempo, hasta que, atando cabos de aquí y de allá, comprendí que es el fundamento (más o menos implícito) de muchas de las consideraciones que aparecen en escritos acerca del dibujo arquitectónico y de la mayoría de las convicciones que enmarcan silenciosamente la enseñanza del dibujo y el proyecto en casi todas las escuelas de arquitectura del orbe.

La turbación que sentí no se debió tanto a la posibilidad teórica de vincular las nociones de representación (central en la reflexión cognitiva) y proyecto (central en toda reflexión ética) sino al agobio que provoca el aplastamiento sin matiz de los dos conceptos, no dando lugar a tomar en consideración ninguna de las muchas observaciones y reflexiones acumuladas desde, digamos, finales del siglo pasado, acerca del dibujar y el proyectar, que, sin duda, romperían el dogmatismo reaccionario al que inevitablemente se llega cuando no se quieren revisar las posturas (y sus convicciones anejas) en que descansa sin problemas aparentes la rutina inconsciente de practicar un oficio y sentirse justificado.

Yo creía que algunas de las observaciones y reflexiones, casi siempre omitidas en estos posicionamientos, eran ineludibles desde alguna de sus formulaciones y que, además, bastantes de ellas eran inolvidables y conducían a consideraciones rigurosamente inevitables.

Me propongo ahora traer a estas líneas algunas de estas consideraciones con el propósito de recordar su contenido e indicar las posibles consecuencias de su inclusión en el contexto teórico y pedagógico del dibujo y el proyecto arquitectónicos.

*

J. A. Hale en la introducción de su libro "Bulding ideas "(N. York, 1999), citando a Marco Frascari (1991), acota: "Era tradicional la interpretación que sostenía que un dibujo arquitectónico es la representación gráfica de un edificio existente o futurible. La interpretación moderna y postmoderna entiende que los edificios son las representaciones de los dibujos que les preceden." Y usa esta indicación para remarcar la orientación de las nuevas inquietudes teóricas de la arquitectura fundadas en la distinción emergente entre pensamiento y acción, junto al colapso de las narrativas históricas.

Al margen del sentido de la acotación para el texto de Hale, lo importante es remarcar que en ella se está utilizando "representación" para indicar un proceso de descripción que se orienta desde un referente a su consignación posterior. En este sentido, si es la edificación la que consigna el proyecto, es absurdo pensar que el proyecto pueda ser una representación ¿Una representación de qué referente? A no ser que se recurra a las ideas innatas o a la iluminación divina transfundida a la mente que operarían como referentes sublimes del proyecto que luego se edifica.

Si, junto con Argan, pensamos que hay proyectos que se realizan sin saber lo que se quiere lograr (sin una meta formal establecida) o sabiendo sólo lo que no se quiere hacer, (lo que se quiere evitar), es decir, si admitimos que hay proyectos (algunos o todos) que son fruto de la arbitrariedad del propio tantear configuraciones diversas, entonces no podemos simplificar los matices de tal proceder aplastándolos en los ecos de la mera representación, sistemáticamente vinculada con los estadios de eficiencia comunicativa (convencional) de las descripciones de las situaciones naturales en tanto designables con palabras.

Todo proyecto documentado queda manifiesto en argumentaciones y configuraciones que pueden ser entendidas como representaciones, aunque sea dudoso atribuir naturaleza representativa a algunas consignaciones de las empleadas como documentos indicativos y de control para la construcción.

Cabe señalar que los dibujos en planta y en sección, propios en la concepción de la arquitectura, han sido tradicionalmente separados de otros tipos de configuraciones gráficas hasta adquirir, para algunos autores, la naturaleza de símbolos "designativos de situaciones no puramente visuales", ya que tienen por objeto tratar las delimitaciones y organizaciones que, una vez resueltas con ciertas técnicas constructivas, pueden determinar las amplitudes vacías que se disponen para albergar actividades sociales ritualizadas.

Cuando se dibuja una planta se está tanteando un hueco limitado por materia construida donde han de ser posibles los movimientos previstos en el destino de esa planta. Se está haciendo esto estrictamente y con vacilaciones pero no se está representando. Pérez Carabias ("Grafoaje y creatividad", 2000), apoyándose en la clásica distinción de Luquet referida al arte primitivo, llama a este tipo de designios "realismo intelectual" confrontándolos con otros que pertenecen al "realismo visual". En el realismo intelectual la configuración gráfica es la pura realidad y el que dibuja una planta, al hacerlo, la construye, la habita, la vive. No relata nada ni se refiere a ninguna exterioridad describible, sólo pone en obra su dinamicidad ritual y arquitectónica. Luego, la planta alcanzada puede entenderse como un sustituto de la realidad. No como un sustituto representante (representación), sino como otra realidad análoga (simulacro).

Con la sección ocurre lo mismo que con la planta. También opera así el alzado, formando la trilogía de configuraciones en que se basa la dinámica activo-reflexiva, consignativa y comprobatoria del proyectar arquitectura. Esta forma de entender y usar estas modalidades configurativas hunde sus raíces en la tradición histórica de donde destaca la diferenciación

que se notifica en la carta de Rafael Sanzio y Baltarsare Gastiglione, dirigida en 1515, al Papa León X.

"Y puesto que el modo de dibujar que más corresponde al arquitecto es diferente del pintor, diré cual me parece conveniente para entender todas las medidas y saber encontrar todos los miembors de los edificios sin error. Así pues, el dibujo de los edificios pertinente al arquitecto se divide en tres partes, de las cuales la primera es la planta, es decir, el dibujo plano. La segunda es la pared de fuera con sus ornamentos. La tercera es la pared de dentro, también con sus ornamentos.

*

En filosofía, el realismo es una opción frente a la cuestión de la existencia de los universales y el nombre de precisas posiciones adoptadas en teoría del conocimiento y/o en metafísica.. El sentido de la denominación "realismo intelectual", desplazado desde la filosofía a la antropología y a la semiología, viene a consistir en la asignación de las características de la objetividad a que alude la denominación "realismo conceptual" a la evidencia de realidad que se constata en la apreciación de ciertos signos en especiales circunstancias.

Así, diremos que alguien entiende algo de un modo realista intelectual cuando lo aprecia como un concepto o concepción que es en sí mismo real o real. Un primitivo dibujando y, al tiempo, inventando, recreando, y conjurando al animal que está configurando.

*

Utilizando el punto de vista filosófico anotado, pensar que un proyecto arquitectónico puede ser una representación, que es tanto como decir que puede consistir en el desarrollo consignativo de una referencia ideal, equivaldría a entender la tarea profesional de los arquitectos desde presupuestos idealistas, desde una especie de realismo platónico radicalizado.

*

Hace unos días alguien sostenía que el concepto de representación abarca la totalidad de lo cognoscible y comunicable no dejando nada fuera de él, y recordaba que la condición básica para que algo sea intepretable es que pueda ser considerarlo como el resultado de un proceso representativo (descriptivo y consignativo).
Desde este enfoque, todo lo comprensible ha sido mediado, por lo que todo lo que nos rodea y es mencionable cabe en el marco de la representación.

Ahora bien si todo lo formado adquiere el carácter de la representación el concepto pierde capacidad discriminatoria y hay que preguntarse si todos los procesos de formación o todas las consignaciones son semejantes.

Desde esta angulación habría que subrayar las diferencias procesativas y productivos entre describir objetos existentes e inventar objetos que han de ser fabricados para que existan.

Para entrar en esta disquisición parece pertinente situarse en el punto de vista de la acción o la praxiología.

Un proceso de descripción gráfica (de representación) puede entenderse motivado por el impulso o la necesidad de transcribir, en un medio, un objeto existente que actuará como referente del proceso y como condición de veracidad de la descripción. Además se apoyará en la puesta en obra de técnicas operativas convencionales adecuadas a la consignación en marcha. Y concluirá con un producto reconocible como una "figuración" del referente de partida.

Un proceso de proyecto, acometido y ejecutado gráficamente, sólo se entiende motivado por el deseo de cambiar objetivamente el medio ambiente. En general el deseo desencadenante de los proyectos, aún pudiendo ser técnica social o políticamente conocido, suele ser confuso o desajustado configuralmente, lo que obliga a pasar por fases de aproximación sucesivas donde se tantean, desde prosiciones "realistas intelectuales", conformaciones

alternativas (conocidas y recontextuadas o aleatorias) sobre las que se proyectan los deseos y las condiciones desencadenantes del cambio que se pretende. El proceso se termina cuando no se puede rechazar críticamente el resultado

Si comparamos estos dos procedimeintos activos, constatamos sus grandes diferencias de motivación, punto de arranque, objetivo y criterio valorativo, aunque en los estadios operativos intermedios (los configurativos) se empleen técnicas formativas de articulación similar aunque con contenidos semánticos muy dispares.

Cuando se representa algo gráficamente lo que no tiene duda es la entidad del referente aunque siempre sea un problema qué es lo que queremos describir de él. En esto la representación es también un proyecto ya que, para acometerla, hay que tantear y decidir un relato que englobe al referente, el momento, las propiedades a ser descritas y el sistema gráfico convencional en el que se va a efectuar la consignación.

Esta fase es inevitable en la representación (en cualquier comportamiento productivo que no sea meramente reproductivo) y, en ocaciones, es lo más importante (ver V. Hildebrandt lo determinante aunque nunca llegue a suplantar la naturaleza descriptiva de los procesos representativos.

*

E. Tostrup ("Architecture and Rhetoric", Singapore, 1999) asegura que la figuración es una actividad psico-social que engloba el proceso de producción y el objeto producido, dando lugar a una confusión conceptual que favorece la virtualidad de aquello que ha configurado.

En este hecho fundamenta su estudio, en el que considera los dibujos de presentación en los concursos de arquitectura, como figuraciones retóricas (argumentales) que tratan de persuadir a los jueces de la adecuación de las soluciones presentadas en las diversas convocatorias.

Al margen del análisis pormenorizado y las categorizaciones que la autora emplea en su trabajo, hay que destacar aquí, la gran inversión o simulacro que se produce en estos casos, ya que, partiendo de tanteos determinativos conceptivos, se utiliza el proyecto logrado como una "réplica", y la presentación final se acomete como una fase independiente del proyectar en la que hay que lograr que los documentos se entiendan como "réplicas" simplificadas de un ente inexistente onticamente inexistente aunque virtualmente definido.

En estos casos, como en los discursos verbales, lo importante es la verosimilitud, la posibilidad de que lo figurado pueda entenderse como una representación de la virtualidad que, una vez proyectada, se quiere vender como idealidad realizable.

*

Analizada la situación desde distintas angulaciones no creo que pueda quedar duda de que representar y proyectar, ni son nociones sinónimas ni comparten estructuras formativas ni significativas, aunque los proyectos arquitectónicos se documenten en configuraciones gráficas sometidas a convenciones representativas.

Sin embargo esta cuestión no zanja el problema de qué hay que enseñar en las escuelas para programar las mediaciones instrumentales y los hábitos necesarios de destreza (configurativa) gráfica para introducir al alumno en el oficio de arquitecto.

En primer lugar, sí parece obligado acometer la representación gráfica geométrica de objetos arquitectónicos como modalidad inevitable para el entendimiento convencional de las configuraciones espaciales. Sin embargo, este aprendizaje geométrico, técnico y "artístico" no garantiza, se produzca como se produzca, que se pueda descubrir en él el posicionamiento significativo (o realista intelectual), definidor y tentativo, que es necesario asumir a la hora del proyectar.

En muchas escuelas esta discusión ni siquiera se plantea, fiando al trabajo continuado de proponer soluciones a temas de proyectos el descubrimiento inverbalizable del juego de lenguaje peculiar que se constituye al proyectar dibujando.

*

Acercarse al juego gráfico del proyectar desde el dibujo, utilizando modalidades no representativos, o representativas "realistas", que es lo que intentamos hacer nosotros desde hace años, no suele resultar justificable porque se entiende que esos modos gráficos son "artísticos" y poco rigurosos aunque se admita que en su práctica se desvelan y organizan hábitos operativos análogos (isomorfos) con los que hay que desarrollar para proyectar. La gran dificultad de este acercamiento es que las modalidades gráficas empleadas, exploradas en sí mismas (al margen de su instrumentalidad), resultan "incalificables" con criterios convencionales "representativos" y fuerzan a sistemas de aprendizaje, relación y valoración basados en compromisos éticos sobre actitudes, que suponen enormes esfuerzos didácticos (con grandes costos energéticos).

Una cosa es hablar de los sistemas pedagógicos utilizados en las distintas universidades en razón a las tradiciones y las disponibilidades docentes y otra muy distinta es evitar las dificultades lógicas y éticas de las enseñanzas artísticas, aplastando los conceptos de representación y proyecto hasta banalizar sus naturalezas y eludir las tensiones de su comprometida docencia.

Referencias

Argán, J.Carlo. : "Proyecto y destino" U.C.V., Caracas, 1969.
Hale, Jonathan A.: "Building ideas. Introdution to Architectural theory" Wiley, West Sussex, 2000.
Pérez Carabias, Vicente. : "Grafoaje y creatividad" Guadalajara (México), 2000
Tostrup, Elisabeth. : "Architecture and Rhetory" Papadakis, Singapore, 1999.
Villanueva, Luis. : "Historia de la representación arquitectónica" (apuntes) UPC, 1999

3. El Pensamiento Gráfico. Resumen y reflexiones (Granada 2004)

Ponencia en el X Congrerso EGA (05-04-04)

Pensamiento gráfico designa la actividad reflexiva que se efectúa con imágenes mentales y palabras virtuales, frente a estímulos gráficos, y que puede producir respuestas verbales (enjuiciativas, comparativas, explicativas) y también gráficas. Estamos frente al pensamiento que se activa en diálogo con lo gráfico. Pensamiento mediado gráficamente. Pensamiento alrededor de lo gráfico.

Pensamiento nombra "lo que se tiene in mente cuando se reflexiona con el propósito de entender algo o deliberar para tomar una decisión "(Diccionario de Filosofía de Ferrater Mora). Pero no se puede saber lo que se tiene in mente, por lo que habría que precisar que por pensamiento gráfico indicamos que cuando se maneja grafoaje (lenguajes o configuraciones gráficas), hay una actividad mental que lo acompaña.

Pensamiento gráfico es la indicación de una preocupación fenomenológico-operativa relacionada con la utilización de dibujos como propuestas objetivas artísticas o prototípicas tentativas para transformar el medio.

El dibujar no es pensamiento, es acción configuradora. La arquitectura tampoco es pensamiento. Pero suponemos y sabemos que hay un pensamiento subsidiario al dibujar, al proyectar arquitectura y al edificar.

*

En los años que llevamos constituidos en Área de Conocimiento, y a través de nuestros Congresos y Revista, se han acumulado un montón de aproximaciones al pensamiento gráfico que constituyen un corpus de escritos acerca de "la actividad reflexiva cognoscitiva y enjuiciativa enraizada en el dibujar y el proyectar como prácticas configurativas". Estos escritos son el fundamento teórico de nuestra Área, al margen de las técnicas gráficas, las pedagogías y las prácticas docentes que se empleen en cada caso (en cada Escuela y en cada grupo pedagógico).

Hay que decir que la aproximación al pensamiento vinculado con la práctica gráfica (dibujar en general y dibujar proyectos) es, también, una ubicación de la reflexión sobre el pensar en relación a la cultura contemporánea. Es decir, un posicionamiento frente a la noción de pensamiento en los ámbitos disciplinares donde dicha noción es tratada: Filosofía, Psicología social, Psicología cognitiva, Lingüística, Teorías poéticas, etc., etc.,

*

Las comunicaciones presentadas en este apartado son diversas y como casi todas las otras ofrecidas en nuestros Congresos, son productos del pensamiento gráfico ya que consisten en reflexiones y declaraciones alrededor de lo gráfico arquitectónico. Sin embargo sólo algunas intentan reflexiones fundantes remitidas a dilucidar, esclarecer y posicionar la actividad gráfica en relación a las convenciones culturales más avanzadas o inquietantes.

*

Es curioso constatar la afluencia de comunicaciones orientadas al tema de la imaginación o, mejor, del imaginal arquitectónico. (Hay nueve aportaciones). El tema de la imaginación arquitectónico se señaló en el congreso de Valladolid pero hasta ahora no había sido tratado con intensidad en nuestras reuniones. También es destacable que se acometa por primera vez el tema de la relación entre arquitectura y narratividad verbal (3 comunicaciones).

*

Me preocupa que algunos de los trabajos presentados desconozcan los posicionamientos y acotaciones que colectivamente hemos conquistado en casi 20 años. No es que estén en contra de estas confluencias, lo que sería muy de agradecer, sino que no las manejan, lo que viene a decir que quedan lejos del núcleo en el que respira el pensamiento gráfico que nos vincula culturalmente.
Ahora me propongo dar un repaso a algunas declaraciones (convicciones) que entran en conflicto o refuerzan los posicionamientos y referencias más comunes en el área.
Empezaré enunciando los puntos que hay que considerar:

1.- Mundo de ideas. Hay que esperar que la noción "idea" quede clara entre nosotros. Entendemos por ideas: los proyectos, las decisiones activas, las convicciones, etc. No las "preexistencias", sino las determinaciones.

2.- Pensamiento visual. (Arnhein) pensamiento estimulado por la visión del mundo. La visión que desencadena el pensar. No es pensamiento con imágenes ya que todo pensamiento incluye fantasmas (Aristóteles).

3.- Vinculación entre relato y arquitectura.
Se llama arquitectonicidad a la entidad constitutiva de los fenómenos y las cosas. Narrar es una actividad social (del habla y el lenguaje). Pues bien, la narratividad es lo arquitectónico de los relatos. Cualquier relato es ya una arquitectura sin construcción.
Se narran comportamientos enraizados en lugares (que tienen lugar). Tener lugar es el fundamento arquitectónico de los relatos.

4.- Visión aérea... vista de pájaro de Leonardo. La mejor ubicación para mostrar la

figuralidad de los objetos desde fuera. Y para consignar lo extenso... (se ven panorámicas de cientos de kilómetros). Pero en el aire ocurre otro fenómeno. A veces se vuela entre la niebla, (Ganzfelds) y entonces se percibe el vacío palpitante (Turrell).

5.- Dibujar no es mirar... Es intentar la consignación del mundo.

Dibujar es un danzar que, a veces, atrapa las apariencias. Luego, las cosas se entienden a partir de cómo han sido dibujadas. No se ve con los ojos. Se ve con las manos (con los gestos) y con las palabras.

6.- La perspectiva no permite ninguna operación interesante en el proyectar (ver Leonardo). Se proyecta en planta y sección, desde el realismo intelectual.

7.- El dibujo es el dibujo. Una foto es un dibujo instantáneo. Hay fotos que se recogen en emulsión y otras que se recogen en códigos digitales. Analógico no significa nada para nosotros.

8.- Forma sin materia. Buena, aproximación a la visualización simulada de lo real. (Boudrillard)... Y a la educación utilizando mundos ilusorios desrealizados.

9.- Análisis... Análisis gráficos... Conocimiento analítico. (Hay varias comunicaciones en donde lo analítico es claramente maltratado).

El análisis no permite "conocer".
El análisis es un procedimiento reglado y modelado para validar o descalificar (falsabilidad de Popper) ciertas hipótesis de pertenencia imputadas a un objeto sometido a examen. Se analiza después de tener la previa "comprensión" de algo, en razón a poder explicar con cierta autoridad la comprensión que se aventura. Se ha llamado filosofía analítica a una corriente post positivista empeñada en aclarar el lenguaje empleado en la filosofía desde el punto de vista de la coherencia (criterio de verdad) de las proposiciones lógicas. La idea de análisis como negación (como destrucción) es de Hegel (Fenomenología del Espíritu).

Los artistas cuando producen no analizan nada, hacen síntesis apriorísticas de la configuración parecidas a las síntesis prácticas que aísla Kant.
Además, los análisis no se aplican a la realidad sino a su modelización o teorización conquistada por las explicaciones de las comprensiones de los fenómenos.

10.- La belleza ya no es entendible como equilibrio formal. La belleza indica la peculiaridad de ciertas obras que permiten la disolución de las barreras del yo (ver Jonh Dewey y Ciaran Benson) cuando se experimentan como obras.

11.- Un levantamiento no es pensamiento gráfico fundante.
Es una aplicación de una técnica consignativa.

12.- Modelos iconográficos. Esta noción aparece en una delirante comunicación metodológico-globalizadora sobre la generación automática de "ideas" arquitectónicas.
Visión idealista formalista contraria a nuestra visión de la arquitectura.

13.- El juego. Lo lúdico. La errancia. Son buenos enfoques teóricos para encuadrar el dibujar y el aprender a proyectar.

14.- La ciudad es el marco y el referente estructural de la narratividad moderna (de la novela). El paraíso es el paradigma de las visiones arcadicas en que felicidad suplanta a placer.

La familia imaginal Ferris –Flash Gordon... Rascacielos... etc. es tan productiva como la que

conduce de la vida monástica al Falanasterio (la ciudad en un solo edificio)...
Hacer un primer inventario de familias imaginales.

PREAMBULOS

4. EGA XII Preámbulo (1) Congreso EGA 2008 (31-01-07)

La organización de este Congreso debe de ser un hito de cambio cualitativo.
El tema puede ser el de siempre: el dibujar en la enseñanza de la arquitectura en relación al entendimiento de lo que es la arquitectura en la sociedad postindustrial que instaura la globalización.
Dibujar para ser arquitecto en una sociedad por venir. Dibujar para ser arquitecto en una sociedad con dos polos ideológicos: el espectacular consumista y totalitario y el situacionista comprometido con una sociedad más justa y sostenible.

*

Nuestra posición académica nos sitúa en uno de los fundamentos formativos de los futuros arquitectos, en el origen de una pedagogía que hay que revisar y refundar.

*

El congreso tiene intención de ser un acontecimiento científico, es decir, un evento computable en la tabla de meritos académicos exhibibles en los curriculae de los participantes. Para esto se establece esta normativa en relación a las comunicaciones:
- temas.
-estatuto referencial.
- calidad científica.

A
En relación a los temas, las comunicaciones se clasifican en:
- centrales.
- complementarios.
- marginales.

B
En relación al estatuto referencial se agrupan en:
- conocedoras del estado de la cuestión acumulado.
- al margen del estado de la cuestión.

C
En relación a la calidad de la aportación en:
- de calidad reconocida por un grupo de expertos.
- sin reconocimiento cualitativo.

*

El congreso también tiene intención de ser un acontecimiento académico y humano, es decir una ocasión para intercambiar referencias, experiencias y descubrimientos.
Para este fin se pretende seguir la pauta del congreso de Sevilla en el que no hubo lectura de aportaciones sino una discusión dirigida, después del resumen de un conjunto de aportaciones hecho por un relator conocedor del estado de la cuestión.

*

Se trata de no ocupar ningún tiempo en aportaciones al margen de los esfuerzos

acumulados en 22 años de congresos, 12 números de Revista EGA y un conjunto de más de 100 trabajos editados por profesores del área en el estado español.
Y se trata de intensificar los esfuerzos en la positividad propositiva de nuevos entendimientos y enfoques del marco teórico y pedagógico donde el área opera académicamente. La positividad no puede separarse de la crítica, que también es esencial en el proyecto teórico y operativo de nuestras disciplinas.

*

Desde estas premisas cabe ahora encarar dos primeras contextualizaciones. La primera referida al encuadre del dibujar en la formación de los arquitectos. La segunda referida al estado de las cuestiones más importantes aisladas en el encuadre teórico-pedagógico general.

1. Encuadre del dibujar

El dibujar es una forma de miniaturizar el mundo. Un dibujo es un modelo, un esquema manipulable (reducido de tamaño y complejidad) de una situación u objeto supuestos.
Hay otros modos de miniaturizar (acotar, aislar, empequeñecer) objetos y situaciones, como ocurre con la confección de maquetas o con el entendimiento a cualquier cosa como un modelo de contenedor de vida social.
Hay modos de miniaturización subsidiarios de la "configuratividad" grafica, como los sistemas informáticos de dibujos en tres dimensiones, y los programas "morphing" de transformación continua de configuraciones.
Hoy la foto y el video son también "miniaturizadores" de mundos, aunque estos medios no precisan los componentes organizativos y constructivos de las tentativas edificatorias modelizadas.
Cada modo de miniaturización supone una modalidad imaginaria de reducción, que modula y matiza la significatividad edificatoria del mundo en experimentación. El estudio de la relación entre modalidades miniaturizadoras y potencia imaginal ha de ser precisado. Es un tema central en nuestra área.
Dentro del dibujar hay tres polaridades reconocidas. El dibujar "conceptivo" tentativo, creativo, inmotivado. El dibujar representativo que describe un objeto (o situación) que ya ha tenido lugar (que existe y se reproduce). Este dibujar (de lo que se puede tocar) está totalmente codificado (semiologizado). Y está el dibujar presentativo que, con los códigos del dibujar representativo, presta precisión a la entelequia proyectada, después de un proceso "conceptivo" que en el dibujar presentativo se retrae.
Estas actividades configurales matizadas dan pie a las materias tradicionales de nuestra área. Pero ocurre que entre las modalidades de miniaturización y la capacidad polisémica (imaginaria) de cada una se establecen campos de significatividad que se relacionan con contenidos arquitecturológicos y arquitectónicos limitados que inciden en los diferentes modos de entender la profesión de arquitecto y, en consecuencia, la arquitectura.
Podemos decir que cada concepción de la arquitectura lleva a un encuadre de la formación del arquitecto que incide en el modo de enfocar y practicar la miniaturización indispensable para adquirir el oficio de arquitecturador.
Probablemente en este encuadre esta el ámbitos de toda posible discusión teórica y práctica en el interior de nuestra área E.G.A.

*

En los 24 años de existencia de nuestros encuentros EGA el cuadro anterior ha sido desarrollado por los profesores implicados del siguiente modo:

A

- lenguaje grafico
-sistemas codificados de representación.
- semiología arquitectónica.
- la concepción arquitectónica
- el problema de la representación.

B

- la arquitectura es una propiedad, una intensidad de la técnica.

- la arquitectura es un oficio tradicional.

C
- enseñanza como instrucción.
- enseñanza como formación en un oficio idealizado.

*

A. Lenguajes y sistemas semióticos
1. el lenguaje grafico
Este es un ámbito poco desarrollado pero esencial para entender el dibujar y el dibujo como miniaturización y miniatura del mundo genérico y del mundo arquitecturológico en particular. Hay trabajos genéricos: Wittengenstein, Steiner, Gombrich... y trabajos de profesores del área (por ejemplo, J. Seguí).

2. Sistemas codificados
La semiología grafica (Bertin) señaló y acotó la capacidad y alcance de los sistemas codificados de figuras que portan información.
En particular los sistemas, geométricamente organizados, de representación de objetos sólidos (que se pueden tocar) están bien fundados histórica y aplicativamente. Hay trabajos concretos de profesores del área como C. Montes, J. M. Gentil, Ochotorena, González, etc.

3. Semiótica arquitectónica
Este ámbito es en el que discurre la inquietud de los "dibujos arquitectónicos o técnicos" en los que a partir de los sistemas de representación geométricos se establecen niveles de datos con significación arquitectural. Aquí hay mucho trabajo desarrollado. Un precursor ha sido Vidaurre.

4. La diferencia de los modos de dibujar llevó en 1976 a diferenciar (Boudon) el dibujar de concepción, el de precisión, y el de presentación de los proyectos arquitectónico, dando pie a la reflexión en las aisladas modalidades y peculiaridades figurales y su paso de unas a otras. Este tema también ha sido tocado (ver J. Seguí) forzando a un conciso entendimiento del lenguaje grafico genérico y del proceder proyectivo arquitectónico.

5. Sin embargo, persiste en el área una confusión profunda entre representación y proyecto con dos bandos beligerantes. Los que identifica las nociones (se comprueba este punto en muchos escritos) y los que defendemos la diferencia epistémica abismal entre ellas. Estas diferencias indican que no hay generalizado un modelo cognitivo ni un conocimiento histórico compartido que permita diferenciar sustancialmente ambos conceptos profusamente tratados por la filosofía. De esta discusión también hay escritos.

*

B. El entendimiento de la arquitectura
1. La arquitectura como tensión antropológica.
En el área se elude casi siempre descender a precisar lo que se entiende por arquitectura aunque este posicionamiento convictivo no se puede evitar en ningún caso.
Una corriente tiende a considerar la arquitectura como lo que hacen los arquitectos, como el resultado de un hacer que, si se hace bien, conduce a una honestidad fundante. Arquitectura sin qualias, fundada en fabricar cáscaras para el comportamiento. Esta es la referencia de muchos profesores EGA que no especifican sus filias.

2. Arquitectura como "qualia" en la fabricación de ámbitos envolventes. Esta postura es cualitativa y, sin aclarar como y por qué, se apoya en la existencia de una arquitectura buena (la autentica) y una arquitectura mala (la despreciable).
Esta ideologización esta mal fundada en las escuelas y en nuestra área (se echa en falta escritos que traten la cuestión) aunque los grupos seleccionan edificios en unos ejercicios que suponen posturas concretas (ver trabajos de Miranda y Curtis...). Hay trabajos publicados de crítica de edificios.

3. Arquitectura como compromiso de supervivencia y sostenibilidad. Esta visión produce en algunas escuelas extranjeras enfoques que simplifican la utilización de sistemas de miniaturización.

4. Arquitectura como trabajo profesional. Este encuadre se recoge sin fundamentar en la introducción acrítica (en el área) del uso de la informática grafica y virtualizada.
Se alude al trabajo en la calle sin aclarar su especificidad y su contenido epistémico.
Este ámbito debería ser importante de cara a un entendimiento cotidiano del trabajo en oferta.

5. Arquitectura con o sin construcción.
Este encuadre es muy importante en la enseñanza porque supone la relación inextricable entre materialidad y configuralidad, entre industria y poética. ¿Podría pensarse en arquitecturas no construibles (no viables económicamente como las arquitecturas "blob")? ¿O debe rechazarse como arquitectura todo lo que no conduzca a una elección constructiva?
En nuestras materias casi siempre está ausente la constructividad, con el acento en la configuratividad y en la virtualidad envolvente.
La modelización (miniaturización) materializante (con vista a los materiales y técnicas constructivas) es un cierto modo diferente de la modelización sin materia. De esto hay poco tratado en el área.

*

C. El entendimiento del aprendizaje genérico y arquitectónico
1. Aprender es adquirir hábitos operativos (comprensivos y ejecutores) nuevos. Es estar en el universo de los rituales que conciernen a un oficio.
Los rituales transmisibles son métodos establecidos, caminos concisos de operatividad clara. Son caminos trillados causales, que conducen a respuestas consabidas. Todo conocimiento codificado y finalizado como lenguaje semiótico se puede aprender siguiendo pautas reforzadoras evidentes. El conocimiento geométrico y la representación técnica caben en este epígrafe. Hay mucho escrito y tratado desde puntos de vista históricos y operativos.

2. Pero hay aprendizajes que implican aprender a aprender o aprender a desaprender. Corresponden con disciplinas "poéticas", inventivas, innovadoras. Aquí el aprendizaje no es de formulas ni operatividades cerradas sino de entrada en lo infundado tentativo, imposible de preconcernir.
Estos aprendizajes son pura innovación, pura heterodoxia, pura irracionalidad, pura libertad situacionista.
Estos aprendizajes son formativos y son típicos de las artes. El dibujar conceptivo pertenece a este ámbito, como el proyectar innovador.
Estos aprendizajes más que en métodos se asientan en el ambiente colectivo en que se producen, en la libertad entusiástica del compartir experiencias. En la negatividad (contestación) que vehiculan. Estos aprendizajes "inenseñables" se disimulan, se toleran, sólo si se encubren de cierta racionalidad.
Sobre este tema hay cosas desarrolladas dentro del área.

5. EGA XII Preámbulo (2) Dibujos (1) (06-02-08)

Las cuatro principales categorías.

- Rastros.
- Presencias.
- Secciones
- Atmósferas.

Rastros.
- Encaminamientos
- Roturaciones
- Zonificaciones
- Plantas.

Presencias (con o sin perspectiva)
- Paisajes
- Personas + paisajes

Secciones
- De plantas.
- De presencias.
- De tejidos

Atmósferas
- contextos globales-informales.
- Figuras de luz.
- Figuras de gestos.

6. EGA XII Preámbulo (3) EGA XI Sevilla (05-06)

Moneo. Idear, representar, construir.
Tener idea. Saber hacer.
Saber qué hacer.
Saber como hacer.
Ver – y luego representar (a renglón seguido).
"La perspectiva propicia un espacio abierto..."
Lozt. "La representación de los intereses en los dibujos de arquitectura del Renacimiento".
(Studies in the Italian Renaisance Architecture).
-1519. Carta a León X de Rafael.
Plantas secciones y alzados.
Procedimiento poco visual
(historia del dibujo).
Desargues. Ve la perspectiva como caso particular de la homología.
Representación≡ dibujo en arquitectura.
Construir dibujos.

"Tejido" de direcciones (Sajaduras).
Construir sólidos.
1990 Imágenes que luego se convertirán en edificios.
La representación (figuración) prevalece sobre la iconografía y la construcción.
El ordenador produce geometrías difíciles de manejar (y, quizás, imposibles de percibir desde su interior o su trabazón).
Lynn y sus casas embrionarias.
Estévez: arquitectura biológica, cambiante.
Dibujo digital sin conexión con la construcción.
Lo volumétrico deshace las plantas y las secciones.
El arquitecto con ordenador construye imágenes.

7. EGA XII Preámbulo (4) EGA XI Sevilla Observaciones (05-06)

Yo he levantado la mano enseguida y quería insistir en lo mismo. Tenía expectativa en ver cómo se iban a hacer los relatos. Depende de cómo se hagan los relatos funcionará o no funcionará el debate. Me parece que el relator, no porque me haya citado, pero creo que ha estado muy bien, me ha parecido muy correcto. He entendido bien, sin haber tenido que leer todas las comunicaciones, exactamente de qué estamos tratando. Primera cosa: muchas gracias y enhorabuena. Lo siguiente es que estaba pensando, cuando llegaba, que es el X congreso que tenemos. Llevamos un montón de años reuniéndonos y tratando de sacar.., es decir, detrás de estas ponencias hay una historia. Yo, por ejemplo, tengo la sensación de que las cosas que he presentado tienen mucho más que ver, habiendo dejado ya cosas atrás, con la última inquietud. Hay en todo esto un poco una mezcla de todo, de gente que recién llegada interviene.., pero está muy bien ¿no? Y me gustaría engancharme a una cosa que has dicho tú y que me ha parecido interesante, que es el problema de la terminología. Somos un área vasta y compleja. No sé cómo habría que hacerlo, pero por lo menos saber qué quieren decir las palabras para cierta gente en ciertos contextos. Se han repetido palabras, yo he apuntado aquí: "representación e ideación", "análisis".., son las mismas que salieron en Granada, son las mismas que salen siempre y están empleadas de un determinado modo, no sé si el correcto. Yo creo que no es tan correcto. En los últimos tiempos han avanzado también las referencias externas. También tenemos referentes externos muy fuertes en lo nuestro. Por ejemplo, a mi me ha chocado que, hablando del tema de la representación, la presentación, la ideación (que se llama de muchas maneras) se haya olvidado a Phillipe Boudon y aquella idea de la "concepción" de hace un montón de años. No sé cómo habría que hacerlo. Quizá justamente el instrumento electrónico podría servirnos también a todos los departamentos y a toda el área para ir, por lo menos, fijando ciertos sentidos de ciertas palabras.

Javier Seguí, Madrid:
Me gustaría referirme a dos o tres cosas. Primero la palabra "representación", que cada vez que se pronuncia me produce cierta reactividad casi automática. ¿Qué quiere decir "representación"? Esta es una palabra de esas complicadas que pertenecen a la filosofía, que lleva atravesando toda la historia desde hace mucho tiempo y que, al final, yo no sé si sabemos lo que estamos diciendo cuando estamos hablando de "representación gráfica" respecto de un proyecto. Phillipe Boudon ya hablaba de esto. "Representar" quiere decir "presentar por segunda vez", es decir, un sustituto o una descripción de algo. Un proyecto no es una trascripción de nada. Efectivamente, el modo es representativo pero, si

siguiéramos a Boudon deberíamos hablar de "presentación" gráfica. Alguien dice que, en arquitectura, lo que es representación es el edificio, del modelo original que es el proyecto. Entonces, ¿de qué estamos hablando? Lo siguiente, que tiene que ver, es otro tema. Nosotros somos enseñantes y una cosa es la práctica del oficio de arquitecto, cuando uno tiene ya muchos años, y otra el aprendizaje básico. A mi me parece que ésta es una diferencia o un matiz que es trascendental y que son dos situaciones dispares. Yo creo que es un tema que ya lo hemos tocado en alguna otra ocasión. Lo que es dificilísimo es enseñar a alguien, que no sabe nada de nada, a cómo empezar lo que tiene que hacer. Se suele enseñar a terminar. El modo representativo, o el modo imitativo de una representación a modo de una renderización, es lo que suele primar en las escuelas. Cuando uno lleva mucho tiempo, empezando a querer terminar algo, se empieza a dar cuenta de que lo importante es el proceso. Y luego, según dicen algunos (sobre todo los poetas, los que se dedican a teorizar desde el punto de vista poético), cuando una persona empieza y sigue haciendo una cosa durante mucho tiempo llega un momento en que lo que más le preocupa es cómo iniciarla, y no le interesa nada terminarla. Este problema es grave y tiene que ver también con el tema de los ordenadores. No al principio, claro, el ordenador al principio te permite terminar las cosas porque, además, te da casi modelos hechos. Pero cuando una persona lleve cincuenta años utilizando un ordenador seguramente acabará utilizándolo como si fuera un lápiz. Lo que pasa es que no tenemos experiencia de lo que va a pasar. Yo por lo menos me siento inseguro. Me siento inseguro en el sentido de que yo tampoco tengo la experiencia de cincuenta años de utilizar ordenador, pero al final un ordenador será como un lápiz. De momento no es como un lápiz y, desde luego, no tiene la misma inocencia en el hecho del aprendizaje. Eso es otra cosa que me parece importante. Y esta cuestión sobre de qué estamos hablando, si del proceso, de qué se hace cuando uno está trabajando o de cómo se transmite esto o de cómo convencer al alumno o darle confianza o motivarlo para que empiece a hacer una cosa u otra, a mi me parece trascendental. Otra cosa que me gustaría decir es que creo que el dibujo es una herramienta, pero es más que una herramienta. También el lenguaje es una herramienta, el lenguaje es la herramienta por antonomasia. Una de las cosas que a mí me parecen esenciales es que no se puede enseñar a dibujar, o no se puede enseñar arquitectura a través del dibujo, si no se habla también de ella. Sin palabras no se ve. Otra de las cosas curiosísimas que tenemos que incorporar, creo yo, en nuestro acervo de preocupaciones del área (que no se debía de llamar de "expresión", estoy de acuerdo, porque lo de "expresión gráfica" es absolutamente ridículo, la expresión va vinculada a todo) es, como hablábamos antes, el instinto y la razón. Pero si no hay instinto ni razón...

Javier Seguí Madrid:
Yo soy partidario de que la palabra que molesta un poco hay que apartarla y seguir por otro lado. Yo otra palabra que apartaría es "creatividad", que no sé lo que quiere decir porque, en estos momentos (Hannah Arendt, etc.), si te pones a hacer eres creativo aunque no quieras. Entonces es una tontería obligar a alguien o significar la creatividad en un determinado proceso. Y lo que hay que hacer a un chico es quitarle trabas. Otra cosa también importante es marcar que "hacer" conlleva el que no se pueda controlar nunca lo que se está haciendo. Entonces la acción ya te libera de todas esas cosas. Simplemente ponerte a hacer, ya está. Creo que es absolutamente trascendental esto. Siempre se están haciendo tanteos aunque sean muy ajustados, pero siempre se está tanteando. Nunca puedes estar seguro de antemano de nada, de nada de nada, pero absolutamente de nada. Si esto se toma como principio entonces resulta que todos los enfoques de "qué es lo que..." también se relativizan mucho.

Javier Seguí Madrid:
Hace algunos años se decía que la arquitectura es invisible, que no se ve. Es decir que la arquitectura se vive y la gente es absolutamente incapaz de ver lo que le rodea. La gente normal no ve la ciudad, simplemente la disfruta, sabe que está ahí. La reconoce, se reconoce a sí mismo, es decir, es el referente de cada quien. Probablemente pasa lo mismo

con el dibujo: seguramente el dibujo es invisible. Es decir, que para entender un dibujo, se necesita el concurso de las palabras, de las conceptualizaciones.

Lo que se ha dicho en esta sesión, que ha estado muy bien relatada, ha sido un ejemplo de cómo en este área podemos aplicar palabras para entender dibujos, o sea, para verlos. Pero no para entenderlos, sino simplemente para significarlos. Es una sensación cada vez más fuerte. Se ve con palabras. Es mucho más importante la palabra que todo lo demás. Y el dibujar, por supuesto, es una herramienta. Primero es una actitud. es justamente la prolongación de la movimentalidad que es estar vivo, moverse, dejar la huella.. Pero claro, las huellas no tienen sentido sin palabras. Es decir, la significación se la presta el uso, Y el uso es justamente un concierto comunal, de un montón de gente alrededor de un determinado tipo de cosas.

En el ámbito académico nuestro, en última instancia, lo que se está haciendo es poner de moda o tratar de colocar ciertos sistemas en función de ciertas palabras. Me parece arriesgado lo que se ha dicho. Y está bien, porque han sido lecturas interesantes de procesos, de cosas, de dibujos, de otra gente. Lo que ya empieza a ser complicado es no darse cuenta que no se puede analizar un dibujo.

Otra cosa que hay que notificar es que el que dibuja y explica esos dibujos, seguramente miente,.. A lo mejor no miente conscientemente. No sabe porqué los hace ni como los desarrolla. Entonces, realmente, estamos metidos en esta problemática... Es decir, que volvemos a abrimos... Las certezas que teníamos hace 20 años ya no sirven para nada. Estamos en otra determinada situación que nos lleva directamente a esta profusión de visiones en relación al dibujar...

Javier Seguí, Universidad de Madrid:
Yo he entendido que se ha intentado desde hace algún rato hablar de otra dimensión de la arquitectura. También se habló de ética. Estamos hablando de política y estamos hablando de arquitectura y política. Y esto tiene mucho que ver con las escuelas y con la manipulación que significa la enseñanza, con todo lo que esto nos afecta. Entonces, ¿de qué estamos hablando?. Estamos viendo la sumisión al mercado de una serie de gente. ¿Y nuestra visión cuál es? ¿Hacemos unos marginales y unos protestones?. ¿O hacer gente que vive sumisa?.

Se emplea la palabra representación tan insistentemente... Ahora estaba pensando yo: ¿no será la representación como representante de algo, de una ideología?; ¿por qué se sigue hablando de representación en la arquitectura sin más?; ¿se llama representación a la novela...?. ¿De qué estamos hablando?. Detrás de todo esto hay una cosa que no e nada inocente: ¿Las escuelas de arquitectura que están haciendo?... El negocio de la construcción no es la arquitectura, es otra cosa, es el más importante del universo... En el mercado global eso es lo que se vende. Las cosas que se hacen no pasan por estos líderes. No se puede enseñar, según decía José Luis Sert, las cosas que se hacen en la calle en una escuela de arquitectura.

Javier Seguí Madrid:
Estaba pensando yo que en el fondo asistimos como especialistas, curiosos y, además, como gente que nos interesa el tema, a la evolución que está ocurriendo en todas partes. Somos espectadores singulares, porque ya, incluso, tenemos palabras para poder categorizar de alguna manera lo que nos rodea. Pero, por otro lado, somos formadores.

Por un lado está la referencia externa, lo que va pasando y me parece interesantísimo que nos vayamos a encontrar también con problemas referenciales, con terminologías, como ésta que estáis utilizando aquí entre imagen y dibujo. Pues yo no la entiendo bien. Hay muchos dibujos y muchos libros de imagen, pero un dibujo es una imagen, también, dibujada. Dejemos esto un poco al margen.

Pero, en última instancia, al final... ¿cuál es nuestra misión en relación a lo que estamos haciendo?. ¿Qué es arquitectura?. ¿Se puede enseñar arquitectura?. ¿Que hacemos nosotros?. Detrás de toda ésta historia está un alumno que primero, cuando fuera, haciendo fotografías, con un ordenador, manejando no sé que, sin haber dibujado nada.,. si fuera capaz de apasionarse por el hecho de lo arquitectónico, entrar en debate y se pusiera a producir como un loco, yo estaría encantado de la vida, aunque yo no fuera capaz de seguirlo.
Ayer salió otra vez el tema: nos van a cambiar el plan de estudios y nos van a fabricar una especie de cosa dirigida directamente a la producción, también sin entenderla del todo... Van a simplificar la enseñanza. Quieren echar a todos los profesores de todas las universidades, quieren abaratar... Y nosotros, ¿qué vamos a hacer? Pues lo que podamos... no sé.

Javier Seguí. Madrid:
Enhorabuena, me ha parecido excelente la relación en sí. Creo que contribuye a centrar el debate ideológico, a construir un espacio entre todos los que estamos aquí, y me gustaría reforzar dos cosas.

Primera cosa. Estarnos en plena crisis, hace muchos años que estarnos en plena crisis y lo único que queda es reubicarse constantemente, o sea, que la cosa es reubicarse y lo que podemos hacer entre todos cada vez que nos reunimos, es simplemente comunicamos como has hecho tú... cual es tu modo de sentirte reubicado para retomar una cierta ilusión que es lo único que hace falta tener, pasión. Si mantienes la pasión ya está, que más dá por donde vayan las cosas.

Desde ese punto de vista, claro, el alimento teórico es absolutamente desencadenante. Yo no creo que se pueda hacer de otro modo, y el alimento teórico es transversal, es multidisciplinar, viene de todos los lados, hay que estar constantemente revisando lo que pasa a tu alrededor para de alguna manera encontrar la ilusión que te puede seguir manteniendo haciendo lo que estás haciendo. Yo estoy contigo, no sé lo que hay que hacer, pero sí sé que el futuro está por delante, que no hay ni siquiera pasado, y que probablemente las posturas estas, un poco trasnochadas, melancólicas, no vienen a cuento, porque siempre hemos estado en crisis.

Me ha parecido muy bien, creo que esto ha centrado un poco la situación, antes ha habido alguna intervención matizando como enfrentamientos cosas que en este momento no lo son. Definitivamente todos estamos en que todo vale. Yo por lo menos estoy en eso, todo vale, y hay que oler otras cosas. He echado en falta un poco eso, el reunirnos sería para que cada uno contara a los demás: yo he resuelto mi pasión leyendo tal cosa o viendo tal cosa.., ***entiendo que eso no se debe leer a los demás, solo debatir o encontrar una norma común o algo metodológico, o por lo menos apoyarnos unos a otros e ilusionamos.***

Javier Seguí. Madrid:
Vamos a ver,... dos cosas. He mandado un par de comunicaciones, que no me han admitido en el Congreso, con una serie de aportaciones, de acercamientos teóricos, podríamos decir, o reflexivos, a partir de pensar desde hace mucho tiempo con mucha gente, que el referente por antonomasia para lo que estamos haciendo son las teorías de la acción y que en las teorías de la acción es absolutamente inviable pensar que haya una idea previa antes de lo que se hace. El hacer es tan aleatorio, tan raro, tan extraño, que te lleva directamente por donde quiere, hasta el punto que hay autores que hablan de que no existe la expresión. El autor no expresa nada. Foucault dice que el autor está presente en la forma de su ausencia, en las cosas que hace. Es decir, son las cosas que uno hace las que le fabrican a uno, no al revés. Bueno, dicho esto, que tiene que ver con el proyectar, por qué no hay teorías del proyectar, también..,, porque creo que en las escuelas de arquitectura tenía que haber teorías del proyectar. En la filosofía todo son teorías del proyectar, o sea, la filosofía

es toda una teoría del proyecto, no del proyecto arquitectónico, pero si del proyecto de existir.

Yo he hecho una aportación porque yo propongo que distingamos entre arquitectónica, arquitectura y construcción. Al hilo de lo que hace Foucault (en el caso de la comunicación que yo he mandado), en un artículo de una conferencia de hace unos años que se llamaba "Lenguaje y literatura".

¿Qué es literatura? dice Foucault: ¿cómo sabernos que es literatura? dice, bueno, el que hace literatura.., desde fuera no sabemos lo que es, o se podría decir que la literatura es la clasificación que se hace y se dice: esto es literatura y esto no es literatura. Pero desde el que hace literatura ¿qué es literatura? Entonces, la literatura se hace con el lenguaje, seguramente la arquitectura también se hace con la construcción y.., con el lenguaje se hacen obras, obras que tienen ciertas cualidades; entonces ¿como sabemos cuál es la obra arquitectónica y lo que no es obra arquitectónica? Dice Foucault: no se puede saber por qué... la literatura está en la tensión de la persona que al escribir quiere hacer literatura. La literatura es una sensación vacía, es una tensión, sin más. Si a esto llamamos arquitectura, lo podríamos trasladar directamente porque efectivamente, en las escuelas de arquitectura hay cosas que no son arquitectura y hay cosas que son arquitectura. Tendremos que hablar de esto.

Y qué es arquitectónica, otra cosa que es otro término que está presente, pero que está presente en todas las cosas. Arquitectónica hay en todas partes porque, según Aristóteles. Lo arquitectónico es justamente lo organizador, aquello que permite la organización. Entonces hay arquitectónica en el dibujar, en el dibujo, en todas partes, en todo, Y entonces ¿de qué estamos hablando, habría una arquitectonicidad arquitectónica? Pero este juego es importante, pero lo debíamos de saber matizar y yo propongo que se haga esa enorme distinción a partir de ahora, de no confundir cuando estamos hablando de arquitectura, con cuando estamos hablando de construcción, edificación, producción de edificios ahí en la calle, con espectáculo con no espectáculo, con fines, con..., y cuando estarnos hablando de situaciones arquitectónicas. Esta tarde aquí ha habido una situación arquitectónica, porque nos estamos comunicando. Según Muntañola, eso sería lo más arquitectónico. Y no tiene que ver con lo que nos rodea; lo que nos rodea resulta que nos afecta o no nos afecta o nos distrae o no nos distrae, pero lo arquitectónico es justamente lo que fabricamos entre todos, mirándonos todos y admitiéndonos todos a todos. Eso sería lo más arquitectónico. Pero lo que es arquitectura, es la tensión que uno tiene cuando uno, al proyectar, o al hacer el oficio de arquitecto, uno quiere hacer arquitectura. Querer hacer arquitectura, en otras palabras, significa querer formar parte de un colectivo o de un algo ideológico, donde uno piensa que están los arquitectos. Entonces ser arquitecto, hablar de arquitectura. es hablar de ideología de la construcción. Dentro de las posibilidades que hay en este instante, como no se sabe muy bien, está claro que la arquitectura se hace con dinero y que lo mejor es ser rico. Es decir que formar parte de esa cosa, es tener éxito y de alguna manera quedarse uno tranquilo. Entonces quizás eso es lo que está detrás de todas las escuelas de arquitectura.

Pero también está el otro problema de la arquitectura, la arquitectura compromiso. Resulta que el noventa por ciento de las cosas que se hacen no pasan por las escuelas, nadie sabe quién las hace y exactamente son las cosas que sufren los ciudadanos normales aquí yen el tercer mundo. Entonces, también habría que ver efectivamente lo que sí es esencial, es darse cuenta que el dibujo como herramienta, es una herramienta que fabrica imagen, inventa el mundo. Entonces no hay ideas si no hay dibujo, no hay ideas configuradoras si no hay dibujo. Podernos dibujar como sea, porque para mí dibujar es dejar huellas de algo, a través de algún instrumento y puede ser un ordenador, puede ser una tijera o puede ser lo que sea, el problema es que realmente uno al hacer eso sepa que está fabricando posibilidades que luego se pueden traducir, que está fabricando modelos que luego se pueden representar constructivamente, que es la otra cosa también importante.

8. EGA XII Preámbulo (5) Edward Robbins "Por qué dibujan los arquitectos" (15-03-08) Dibujo arquitectónico (1)

Edward Robbins. "Por qué dibujan los arquitectos".
(Why architects draw) (MIT Press, 1994).

Los arquitectos dibujan todo.
Concepciones esbozadas, apuntes...
Conceptualizaciones...
Ideas....
Conceptualizaciones son significaciones dibujadas o dibujos que parecen reproducir (definir o sostener) un concepto (definición, metáfora, marca, etc...).
Idea quiere decir elemento preformado del pensamiento, algo experienciado.

Los arquitectos buscan novedad, nuevos modos de decon-formar.

Diseño es designado, consignado para ser producido (representado). Proyecto es anticipado.
Se dibuja para registrar, hacer nacer figuras que surgen en la conversación y para comunicar esas figuras.
El dibujo es agenda, registro nemotécnico y forma de diálogo (configural-atencional), a la vez que guía visual, tema de conversación y objeto.
También sirve para organizar el intercambio (dia-lógico) social.
En el taller se dibuja todo, todo se consigna gráficamente, aunque se trabaje con videos o maquetas.

La arquitectura "es la edificación" en palabras y dibujos.
El dibujo es fundamental para alcanzar el sentido del proyecto y para superar complicaciones.

El dibujo es simulación atencional de ocurrencias organizativas, más que representación (al proyectar).

Podemos ver el dibujo como representación (simulación?) o como lenguaje (organización auto argumentativa) o ver qué figuras-conceptos (ideas) encierra.

Aquí falta la imaginación arquitectónica asociada al dibujar y a los dibujos.

La compresión de los dibujos como representación o idea es una sofisticación especializada para aislar esos dibujos como propios sólo de los arquitectos.
El dibujo produce conocimiento arquitectónico y es producto (tautológico) de ese conocimiento.
Concepto-lo concebido->que se materializará.
Hay que entender el dibujo en arquitectura como acción humana (social) y como objeto (como dibujar y como dibujo).
Entender algo activo es asistir al dialogo entre los que están en el exterior y los que están en el interior de esas acciones.
hay aspectos del dibujo que permanecen ocultos a los arquitectos a causa de su parcialidad cultural.
el dibujo tiene naturaleza dual.
1. representación como fenómeno, (todo dibujo se presenta, se aparece) de un ejercicio de concepción (conceptual)
2. el dibujo se autonomiza de su producción.

El dibujo presenta una producción y "es" una plantilla para la fabricación del objeto que determina.

El dibujo es una aventura trazadora (figuradora) pero, si tiene características adecuadas, es prototipo de algo que puede construirse a partir de él.
Todo dibujo es figura miniaturizada de un objeto y/o de un mundo.

El dibujo es idea y acto. Concepción y guía de una producción social.
Idea-concepción-concebido-que es "trazado y significado como objeto o como mundo" (como exterior o como interior).
El dibujo encierra en sí la relación entre realización y ejecución e imaginación (activa en el trazado, pasiva en la quietud).
Gerhard de Brujas: "el arte de dibujar puede llamarse madre fructífera de todas las artes y ciencias; el arte de dibujar es principio y fin, el finalizador de todas las cosas imaginables".

Lo dibujar muestra, desvela, la componente figural, gestual, esquemática de todo lo imaginable.
Lo imaginable figurado es la urdimbre localizadora de todo lo pensable.

Cultura: son prácticas intelectuales estéticas y artísticas.
Sociedad: es corporación de instituciones en el que vive la gente.
Bauman. "Cultura es la faceta en que el conocimiento y el interés por la perfección se funden en una unidad".
Si la sociedad constituye la red de las instituciones, las normas y las formas sociales, la cultura es el mundo subjetivo, dócil, cotidiano, de las visiones y de lo simbólico.

El dibujo como hecho cultural define un mundo libre de restricciones, es la libertad.

En la medida en que el dibujo va a convertirse en objeto construido, la indefinición subjetiva va a estar limitada por las instituciones, la economía y la producción (industria).
Cuando un dibujo se usa para que su figuración se realice como objeto, se convierte en instrumento práctico, objetivo y social de la producción material...como representación subjetiva conceptual y cultural de la creación arquitectónica.

Lo arquitectónico es el trato con dibujos que pueden convertirse en cosas.

El interés del dibujo como "representación" simbólica nos deja sin ver el papel del dibujo en la practica social.
Robin Evans: "en arquitectura el dibujo no se realiza a imitación de la naturaleza, a partir de ella, sino con prioridad a la construcción: no es tanto producto de una reflexión sobre la realidad externa al dibujo, sino que es más bien propulsor de una realidad que va a terminar fuera del dibujo".

Dibujo como réplica de algo todavía inexistente, representación anticipada de lo por-venir.
Dibujo como invento, desveladora apuesta, de un por-venir. profecía de un objeto.

La mitología social se vincula al "ni decir tiene" (Barthes).

El silencio de la bibliografía sobre los usos sociales del dibujo revela más de lo que oculta.
Puede que responda al temor de que, si se revelan los aspectos más mundanos sobre el dibujo (siendo el núcleo de la práctica profesional) ello acabe por socavar el lugar del arquitecto en el mundo.

Si se naturalizara el dibujar conceptivo, tentativo, ... el arquitecto perdería su

halo.
Los arquitectos ocultan tanto sus usos del dibujar (con sus autolimitaciones, fracasos, torpedades) que acaban creyéndose sus mentiras corporativas que hacen del dibujo una "visión" de un mundo ultramovitano.

Dibujo es instrumento del poder creativo (sorprendente) de los arquitectos.

En las escuelas se enseña a tratar a los dibujos al margen del dibujar, como copias cifradas sólo manejables por arquitectos (la máscara del arquitecto).

Por el dibujo el arquitecto une lo artístico, lo cultural, y lo social.
El dibujo es la clave de la profesión, el centro de la organización social de la arquitectura profesionalizada (desde el renacimiento).
Dibujo como instrumento "esencial" de la producción edificatoria.
El dibujo arquitectónico es relativamente reciente.
El dibujo antiguo era directo.
Dibujo de trazado, de deslinde, sobre el terreno, a tamaño real, con cuerda y estacas.
El arquitecto antiguo dibujaba con las manos en el aire, sobre la materia.
También hablaba y se comprometía.
Syngraphai-disposiciones verbales operativas.
Anagrapheis-especificaciones sin dibujos.
Sin dibujos es difícil imaginar como fueron hechos muchos edificios antiguos.
La geometría (no el dibujo?) era lo importante para resolver problemas del proyecto (Vitruvio).
Sto.Tomás (Testamento Apócrifo) era carpintero y se le encomendó construir un palacio de justicia. Santo Tomás lo dibujó con una caña.
Dibujos góticos de planificación (?).
Planos fantásticos.
El dibujo es un principio (una idea?) para hacer proyectos y construirlos.
Alzado-> elemento especial en la definición del status del arquitecto como "imaginador del proyecto y supervisor de las obras".
ToKer.
Con la aparición del "aparejador" el arquitecto quedó en libertad de trabajar lejos de la obra y de ocuparse de más proyectos simultáneamente.
Medio para comunicar "configuraciones".
Esto lo consiguió el dibujo a escala como referencias matemáticas.
Así se inventó el "proyecto por control remoto".
El dibujo separa al arquitecto de los trabajadores.
El dibujo cobra la importancia de medio arquitectónico autónomo en el proceso de proyecto y concepción.

Proyectar es arrojar.
Concebir es formar, gritar.

Separando el proyectar de la realización (división del trabajo) aparece el arquitecto nuevo. Este personaje acaba creando una arquitectura de imágenes en competencia-contrapunto con la edificación.

El dibujo permite la autoinvención del arquitecto como trabajador intelectual.
El dibujo es instrumento de invención.

Alberti., dibujo arquitectónico-> "facilitar el trazado del edificio y sus partes, organización correcta, proporción exacta, ..., etc".

Brunellechi dibujó el Ospedale de Florencia con instrucciones verbales para que fuera construido en ausencia del autor.

Dibujo: - Modelo miniaturizado preciso.
- Instrumento limpio y fácil.
- Se hace comodamente.
- Memoria arquitectónica.
- Reproducción.
- Comunicación.

En el renacimiento se inventan: Las secciones y los alzados analíticos.
Disegno.- Lo dibujado.
F. de Giorgio- el dibujo es esencial para inventar cosas no descritas.
En el XVI el dibujo se había convertido en el medio en el que los arquitectos podían transformar en formas construidas sus formas configuradas en el proyecto.
Los arquitectos conciben en el papel.
Luego presentan para revelar algo sobre como quieren ver el objeto arquitectónico.

Cuando los dibujos se usan para conjeturar-pensar sobre un proyecto, varían respecto al grado de esquematización, precisión y el tipo de cuestiones que se plantean.

Se hacen dibujos tras cualquier aspecto imaginario atencional del dibujar. Dibujos atmosféricos, direccionales, relativizados,.....
Los arquitectos inventan sus propios enfoques del dibujo.
El uso del dibujar conduce a significaciones muy peculiares, con narraciones anexas especiales..

El arquitecto hará el dibujo para justificar su status, borrando lo incidental e, incluso, tergiversando su trabajo (engañando) con la conveniente ubicación del dibujo en el proceso.
El dibujo es el territorio sagrado del arquitecto.

*

El dibujo hoy sirve para generar, probar y registrar las iniciativas figurales arquitectónicas (pensamientos?).

Kolb. La arquitectura no es un lenguaje. "En los edificios los elementos no se combinan para hacer afirmaciones predicativa o relacionales".

Los edificios son, además, cosas, objetos cotidianos.
Los dibujos describen, configuran un mundo de objetos a través de figuraciones peculiares (personales o convencionales).
El dibujo no cabe en ninguna gramática (polisemia total).
Los significados de los dibujos no se esclarecen con otros dibujos como pasa con los verbales.
El dibujo es el componente artístico del discurso arquitectónico.
Discurso-> Idiolecto.
Godziech: "A diferencia del lenguaje, el discurso constituye formas de interacción y prácticas sociales reales".
(dibujo a reproducir).

¿Hay propiedades del dibujo que lo hagan el centro de la práctica arquitectónica?.- Si.

El dibujo ha sido arrinconado por la educación básica. Ya no es un medio de la práctica social.
Hoy es un medio especializado de discurso utilizado por pocos.
El dibujo proporciona un significativo grado de libertad:
- deja viajar la imaginación sobre todo lo configurativo (mundos).
- permite entrar en lo fantástico.
- da ilimitadas posibilidades a la acción.

- permite constantes tanteos y simulaciones.
Los arquitectos experimentan dibujando y plantean utopías.
El dibujo libra al arquitecto de las exigencias del mundo de la edificación y proporciona el medio (la base) para la expansión de la imaginación, para la experimentación y para la innovación.
Mitchell habla de "tiranía de la imagen gráfica".
También es (el dibujo) una estrategia para la supervivencia profesional (Framptom).
La oferta edificatoria se hace con dibujos.
El sistema social en el que el dibujo opera está bien fundado. Materiales baratos, gentes que entienden lo dibujado, clientes que se dejan seducir....
El dibujo es el eslabón entre la arquitectura y la edificación.

Pensar, ver y dibujar con cambios sucesivos es la matriz conceptual de los proyectos. Sigue insistiendo en el modelo, aquí algo atenuado, del arquitecto que "ve" y "piensa ideas".

Graves dice que hay tres clases de dibujos de trabajo (tres modalidades atencionales-activas): 1.-"Esbozo de referencia", diario de fundamentos; 2.-"Estudio preparatorio" que tantea ajustes prioritarios; 3.-"Dibujo definitivo" que concreta métrica-técnicamente la cáscara.
Otros ven en el dibujar la base de los "desencadenantes" (ideas).
Burns: Palladio tenía ideas.
Hirst: Miguel Ángel no tenía ideas, sólo dibujaba y así salían los productos.

Aquí está la discusión básica que es una diferenciación tendencial, porque el que dice tener ideas, las busca y no es capaz de concienciar que en su cabeza sólo caben estereotipos que él toma por lo que no son.

Se dibuja para entender lo que no se sabe que se pretende.
(ver "el imaginario en el dibujar y en dibujo")
Unos empiezan con maquetas.
Otros con esbozos.
Otros con dibujos acabados.

El arquitecto oculta lo que hace, incluso a sí mismo, como si en el mito del concebir estuviera su defensa.

En los grandes estudios los dibujos son guiones, esquemas, referencias, dignidad, ... etc, diálogo....
Dibujo base de lo dialógico (Batkin).
Tal y como se usa en la etapa conceptual del proyecto arquitectónico, el dibujo , le indica al arquitecto como va a ser el proyecto. Además informa a los demás sobre qué es lo que hace el arquitecto, y con ello, qué y quién es el arquitecto: el dibujo aporta la evidencia más material de que el arquitecto posee un talento visual y conceptual único, y de que posee un medio especifico para comunicar y usar ese talento Si es cierto que se puede utilizar el edificio como evidencia material del talento del arquitecto, el dibujo conceptual es el único que puede ser reivindicado en su totalidad, como trabajo del arquitecto. Se puede argumentar que el edificio en. sí es producto de muchos individuos, buena parte de los cuales incluso no son arquitectos.

El dibujo que se muestra es revelador de como el arquitecto quiere ser visto.
Dibujo misión monológica y dialógica de la cultura arquitectónica.
- Dibujo como generador de discurso.
- (Godman)
- Dibujo como autógrafo.
- El esbozo es el copyright del arquitecto ya que rubrica la autonomía de la idea.

Arquitecto como autor (creador) de ideas, de entes separables que iluminan el mundo trascendente de las armonías.

El dibujo – producción social (industrial) dibujo de desarrollo. Dibujo codificado según la división del trabajo (ver pág 38).
El dibujo es también documento legal.
Apuntes de arquitectos – notas de significaciones, memoria.
Dibujos con ayuda de palabras que interpretan narraciones y aspiraciones.
El dibujo extraña y duplica al autor.

*

El dibujo arquitectónico transmite información y retrata una jerarquía social con la posición de los partícipes en el evento que el dibujo concreta.

*

En los grandes estudios los dibujos se fechan y forman para poder seguir la evolución de las decisiones formadoras.
Hay dibujos de consenso (con el cliente o el constructor, o ambos).

La retórica gráfica busca vender y para esta persuasión se miente (se parcializa) reafirmando lo visual en detrimento de las otras propiedades.
El dibujo se coloca donde interesa del proceso.

<u>Lo visual es propio de los arquitectos.</u>
Crear es secundario al acto de concebir (configurar, tantear organizaciones).

La creación aparece, si lo hace, en el trabajo de tantear.

Al dibujar, el arquitecto consigue que el mundo de los demás se tranforme en dibujo.
Con esta transformación pasa a ser dominio del arquitecto.
Los dibujos conceptivos permiten persuadir.
El dibujo conceptivo es anterior al de detalle.

En el discurso del arquitecto, la delimitación, la habitabilidad y la cotidianidad, aún pareciendo importantes, han pasado a un segundo plano ante la "forma", el simbolismo, la poética, etc.

Los ingenieros piensan de un modo matemático y no visual.

Al apropiarse el dibujo y al privilegiar su papel en la práctica profesional, los arquitectos han creado un instrumento para la profesión, que parece que es un medio de expresión natural y universal para el proyecto arquitectónico. Tal y como sostenía Francesco di Giorgio ya en el siglo XV:

Cualquiera que reflexione sobre cuán útil y necesario es [el dibujo] en todas las actividades humanas, bien sea en el proceso de la invención o en la exposición de las ideas, bien sea por razones de trabajo o de arte (y quien quiera que considere lo muy relacionado que está con la geometría, la aritmética, y la óptica) juzgará fácilmente y sin faltarle razón para ello, que el dibujo es un medio necesario en todos los aspectos teóricos y prácticos de las artes.

La capacidad de representación mediante el dibujo aporta hoy al arquitecto un capital cultural que puede convertirse en un estorbo, según se vayan planteando en la sociedad nuevas demandas sociales y tecnológicas sobre el arquitecto y sobre la propia arquitectura.

El dibujo, como ha quedado anotado anteriormente, muestra de forma material e instrumental, el potencial y los límites de la imaginación arquitectónica. Muestra también los usos sociales a los que puede ser llevada esa imaginación estableciendo agendas de

trabajo, organizando la comunicación social, y marcando la directriz técnica para la realización de lo que ha concebido el arquitecto. Es un instrumento de mando cultural mediante el cual los arquitectos producen sus proyectos como creadores subjetivos y como autores conceptuales, y es también medio instrumental del poder social, mediante el cual dirigen la traslación de esa producción conceptual a una producción material.

En las decisiones generales sobre la obra arquitectónica, el dibujo no ha servido de control material económico-político fundamental. Sí ha servido sin embargo, para dar oportunidad a los arquitectos de reapropiarse el control cultural sobre como debe concebirse la arquitectura y, una vez concebida, quién debe controlar el proceso social del proyecto y de su realización.

Puede que los propios arquitectos no sean conscientes (de hecho no lo son) del papel que desempeña el dibujo hoy, aunque es tácitamente aceptado por la mayoría de ellos. Ese papel es más social que conceptual o relativo a la práctica de la profesión. Está relacionado con el control de la división social del trabajo en la producción de la arquitectura.

El dibujo les puede permitir a los arquitectos reapropiarse el control del proyecto. Pero tenemos que preguntar, ¿cuál es el coste? Al privilegiar y convertir en esenciales determinados aspectos de un proyecto, y al subrayar la realidad cultural de un proyecto sobre la realidad social, puede que los arquitectos estén limitando su capacidad para incorporarse a debates más amplios acerca de qué debe ser exactamente la arquitectura y cómo se debe producir exactamente la edificación en la sociedad. El dibujo no puede ocuparse de cuestiones de costes, de poder social.

9. EGA XII Preámbulo (6) H. Belting "Antropología de la imagen" (18-02-08)

Katz, 2002.

1
Medio-Imagen-Cuerpo
Introducción al tema

1. PLANTEAMIENTO DE INTERROGANTES

En los últimos años se han puesto de moda las discusiones sobre la imagen. Sin embargo, en las formas de referirse a la imagen se ponen de manifiesto discrepancias que permanecen inadvertidas sólo debido a que una y el otra vez aparece el término *imagen* como un narcótico, ocultando el hecho de que no se está hablando de las mismas imágenes, aún cuando se arroje este término como un ancla en las oscuras profundidades de la comprensión. En los discursos sobre la imagen constantemente se llega a indefiniciones. Algunos dan la impresión de circular sin cuerpo, como ni siquiera lo hacen las imágenes de las ideas y del recuerdo que en efecto ocupan nuestro propio cuerpo. Algunos igualan las imágenes en general con el campo de lo visual, con lo que es imagen todo lo que vemos, y nada queda como imagen en tanto significado simbólico. Otros identifican las imágenes de manera global con signos icónicos, ligados por una relación de semejanza a una realidad que no es imagen, y que permanece por encima de la imagen. Por último está el discurso del arte, que ignora las imágenes profanas, o sea las que existen en la actualidad en el exterior de los museos (los nuevos templos), o que pretende proteger al arte

de todos los interrogan sobre las imágenes que le roban el monopolio de la atención. Con esto surge una nueva pugna por las imágenes, en la que se lucha por los monopolios de la definición. No solamente hablamos de muy distintas imágenes de la misma forma. También aplicamos a imágenes del mismo tipo discursos muy disímiles[1].

Si se elige una aproximación antropológica, como se sigue en esta obra, se encuentra uno con un nuevo problema en la objeción de que el estudio de la antropología se refiere al ser humano, y no a las imágenes. Esta objeción demuestra precisamente la necesidad de lo que cuestiona. Los hombres y las mujeres aíslan dentro de su actividad visual, que establece los lineamientos de la vida, aquella unidad simbólica a la que llamamos *imagen*. La duplicidad del significado de las imágenes internas y externas no puede separarse del concepto de imagen, y justamente por ello trastorna su fundamentación antropológica. Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen. Debido a esto, si se considera seriamente el concepto de imagen, únicamente puede tratarse de un concepto antropológico. Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes. Esta relación viva con la imagen se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social, que, podríamos decir, se vincula con las imágenes mentales como una pregunta con una respuesta.

El discurso de la antropología no se restringe a un tema determinado, sino que expresa el anhelo de una comprensión abierta, interdisciplinaria de la imagen. Lo mismo puede decirse en lo que respecta a una temporalidad distinta a la que estipulan los modelos históricos evolucionistas. El cuerpo enfrenta siempre la mismas experiencias, como tiempo, espacio y muerte, que ya hemos captado a priori en imagen Desde la perspectiva antropológica el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino -algo completamente distinto- como "lugar de las imágenes" que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes autoengendradas, aun cuando siempre intente dominarlas[2]. Sin embargo, sus testimonios en imagen demuestran que el cambio es la única continuidad de la que puede disponer. Las imágenes no dejan ninguna duda de cuán voluble es su ser. De ahí que deseche muy pronto las imágenes que ha inventado, cuando da una nueva orientación a las preguntas acerca del mundo y de sí mismo. La incertidumbre acerca de sí mismo genera en el ser humano la propensión a verse como otros, y en imagen.
La creación de imágenes en el espacio social, algo que todas las culturas han concebido, es otro tema, referido a la actividad de percepción sensorial de cualquier persona o a la producción de imágenes interiores. Por mucho que en lo siguiente aparezcan los tres temas relacionados, el primero de ellos es el centro de la investigación. La pregunta « ¿Qué es una imagen? apunta en nuestro caso a los artefactos, a las obras en imagen, a la transportación de imágenes y a los procedimientos con los que se obtienen imágenes, por nombrar algunos ejemplos[3]. El *qué* que se busca en imágenes de este tipo no puede ser comprendido sin el *cómo* por el que se coloca como imagen o se convierte en imagen En el caso de la imagen es dudoso que pueda llegar a determinarse el qué en el sentido del contenido o el tema; es como si se leyera un enunciado tomado de un texto, en cuyo lenguaje y forma están contenidos múltiples enunciados posibles El *cómo* es la comunicación genuina, la verdadera forma del lenguaje de la imagen.
Sin embargo, el *cómo* se almacena a través de medios en los que percibimos las imágenes que nos llegan del exterior, y que sólo pueden entenderse como imágenes o relacionarse con imágenes en su medio. Por cierto, las propias imágenes pueden considerarse medios del conocimiento, que de otra forma se manifiestan como textos Pero se hacen visibles mediante técnicas o programas, que en retrospectiva histórica pueden llamarse medios portadores, lo mismo si aparecen una pieza única o en pintura o en serie, como en una página impresa o en tomas fotográficas.
Desde esta perspectiva, el concepto de medios, por muy grande que sea también su importancia en otro contexto, en la actualidad no puede ser adscrito aún a un discurso establecido definitivamente. Las teorías acerca de la imagen aparecen en otras tradiciones

de pensamiento como teorías sobre los medios, por lo que se hace necesario concederles un valor propio en la *física de la imagen*[4] de la medialidad de todas las imágenes. Con esto surge la pregunta de si es posible clasificar también la imagen digital dentro de una historia de los medios de la imagen, o bien, como se propone actualmente, si requiere de un discurso completamente distinto. Pero si la imagen digital genera una correspondiente imagen mental, entonces continúa el diálogo con un espectador muy adiestrado. La imagen sintética nos invita a una síntesis distinta a la que efectuaban los medios analógicos de la imagen. No obstante, Bernard Stiegler[5] plantea la cuestión de si precisamente por eso no deberla establecerse una nueva "historia la representación" que "sería sobre todo una historia de los portadores de imagen".

El concepto de imagen sólo puede enriquecerse si se habla de imagen y de medio como de las dos caras de una moneda, a las que no se puede separar, aunque estén separadas para la mirada y signifiquen cosas distintas. No basta con hablar del material para evitar el concepto de medios que está de moda. El medio se caracteriza precisamente por comprender como forma (transmisión) de la imagen las dos cosas que se distinguen como obras de arte y objetos estéticos. El apreciado discurso acerca de forma y materia, en el que continúa la antigua discusión respecto de espíritu y materia, no puede ser aplicado al medio portador de la imagen[6]. No se puede reducir una imagen a la forma en que la recibe un medio cuando porta una imagen: la distinción entre idea y desarrollo es igualmente poco válida para la relación entre imagen y medio. En esta proporción subyace una dinámica que no se explica con los argumentos convencionales de la cuestión acerca de la imagen. En el marco de la discusión acerca de los medios, la imagen reclama un nuevo contenido conceptual. Animamos a las imágenes, como si vivieran o como si nos hablaran, cuando las encontramos en sus cuerpos mediales. La percepción de imágenes, un acto de la animación, es una acción simbólica que se practica de manera muy distinta en las diferentes culturas o en las técnicas de la imagen contemporáneas.
El concepto de medios, por su parte, solamente adquiere su significado verdadero cuando toma la palabra en el contexto de la imagen y el cuerpo.

Notas

[1] En una perspectiva filosófica, Scholz (1991); Barck (1990); Müller (1997); Hoffmann (1997); Recki y Wiesing (1997); Wiesing (1997); Brandt (Steinbrenner-Winko (1999). En una perspectiva más histórica, Barasch (1992) y Marín (1993).
En una perspectiva de la historia de la técnica y los medios, Aumont (1990); Deleuze (1990 y 1991); Flusser (1992); Durand (1995) y Sachs Hombach (1998). En una perspectiva iconológica de la historia del arte, Panofsky (1939); Kaermmerling (1979); Mitchell (1994), pero también Oexle (1997); Gombrich (1960 y 1999). Cf. también Belting (1990) y Stoichita (1998). En referencia a análisis generales y cuestiones interdisciplinarias, véanse Didi-Huberman (1990); Destins de l'image (1991); Gauthier (1993) y especialmente los ensayos reunidos en Boehm (1994) (donde se incluyen sus propios ensayos). Cf. también Debray (1992).
En referencia a la "visual culture", véanse Mitchell (1994) y Bryson (1994). Sobre la imagen en las ciencias naturales, véase la nota 29. En una perspectiva de la historia de los medios, véanse Crary (1996) y Stafford (1996), así como el libro de Breidbach-Clausberg (1999).

[2]. Cf. mi ensayo en este libro: "El lugar de las imágenes". En referencia a una perspectiva antropológica cercana a mi planteamiento, véanse sobre todo Freedberg (1989); AIDI-Huberman (1996 y 1998); Reck (1996); en el campo más estrecho de la antropología como disciplina, especialmente Turner (1987); Gruzinski (1990) y, con varios trabajos, Augé (1994 y 1997a), así como Plessner (1982). Cf. también Müller-Funk y Reck (1996).

[3]. Cf. Boehm (1994), con una selección de autores que se ocupan de los artefactos de la imagen, al igual que Mitchell (1994a) y Marín (1993).

[4] . Debo este concepto, con su polémica en contra de una metafisica de la imagen, a las conversaciones con P. Weibel. Cf. también Seitter (1997).

[5] Stiegler (1996: 182).

[6] Véase Schlosser (1993:119 y s.) respecto deL Schopenhauer, Parerga und Paralipomena (1851: § 209). El idealismo alemán legó una fuerte tradición en el concepto de imagen.

10. EGA XII Preámbulo (7) Jean-Luc Nancy "La comunidad desobrada" (19-02-08)
(Arena, 2001).

Comunismo emblematiza el deseo de un lugar en la comunidad encontrado mas allá de las divisorias sociales, la servidumbre y la dominación. Mas allá del marchitamiento de la libertad.
Toda fuerza viva toma hoy la forma de la libertad del estado totalitario (1986).
Comunidad humana. Comunidad de los seres que producen por esencia su propia esencia como comunidad. Inmanencia absoluta del hombre al hombre. Y de la comunidad a la comunidad.
Herder. "¿Qué puede ser modelado por los hombres? Todo. La naturaleza, la sociedad humana, la humanidad."
Vinculo económico, operación tecnológica y fusión política realizan esa esencia.
El individuo no es más que el residuo de la experiencia de la disolución de la comunidad.
El individuo es el resultado abstracto de la descomposición. Figura simétrica de la inmanencia. Para sí tomado como origen.
La experiencia que atraviesa el hombre es que él solo es el origen y la certidumbre de su propia muerte.
Y la inmortalidad transmitida a sus obras, su inmortalidad operatoria es para él su alineación y hace que su muerte le sea aun mas extraña que la extrañeza que la inmortalidad "es" de todas formas.
Pero no se hace mundo (comunidad) con simples átomos. Hace falta una disposición del los unos a los otros de los unos por los otros. La comunidad es la disposición del individuo.
La comunidad es la gran ausente en la metafísica del sujeto (individuo o Estado total) y del absoluto (idea, historia, individuo, estado, ciencia, arte...).
Para estar absolutamente solo no basta con que yo lo esté, es necesario además que yo sea el único que está solo.
La lógica de lo absoluto violenta lo absoluto.
La lógica del absoluto menoscaba al sujeto en virtud de esa misma lógica.
La relación (la comunidad) si es que es algo, es lo que deshace en su principio la autarquía de la inmanencia absoluta.
Bataille (sobre Hegel).
El pensamiento del mi-mismo-ipse-solo ha podido hacerse absoluto convirtiéndose en todo. La fenomenológica compone dos movimientos que completan un circulo: el acabamiento por grados de la conciencia de si (del ipse humano) y el convertirse en todo (en Dios) de ese ipse que completa el saber.
La singularidad no tiene lugar en el orden de los átomos, sino en el plano de la disposición relativa. Esta asociada al éxtasis. El éxtasis le acaece al ser singular.
Comunismo es lo que excluye (y se excluye) de toda comunidad ya constituida.
Hasta nosotros la historia tendrá que ser pensada sobre un fondo de comunidad perdida y por encontrar.
La comunidad perdida (la arquitectura) se ejemplifica en toda suerte de paradigmas: ciudad ateniense, familia, etc.
La republica clama por la fraternidad y la pura exterioridad es la producción, la guerra y la política.

11. EGA XII Preámbulo (8) Levinas "La realidad y su sombra" (02-02-08)
Espacio proyectivo (1)
Levinas. "La realidad y su sombra" Editorial Trotta. 2001

La obra de arte hace aparecer una deriva del hacer frente a la apariencia, una fantasmagoría que, de no parecerse a ningún doble de la realidad, cuestiona el equilibrio emotivo-imaginal-dinámico del autor.
El arte pesca en las profundidades de la configuración especies desconocidas de apariencias.
Esto deja a la conciencia ante algo innombrable e inasible, que sólo la poesía puede evocar desde un pneumatismo abierto a Otro como responsabilidad y Deseo, en la piel misma de la expresión, sin detenerse en lo expresado.

El Espacio, dialógico, anterior a la flecha intencional de la conciencia, está en la ausencia de la presencia (hacer).
Es el ámbito de un exilio o errancia interpretativa.
Espacio tercero (la crítica) entre los interlocutores (lo otro, el hacer).
La sombra es la interpretación (tensión interpretativa).
Lo acabado queda fuera del mundo.
Lo artístico de todo obrar (de toda obra) está en que la obra sobrepasa siempre y fracasa siempre en su pretensión.
La crítica trata de la técnica y las influencias.
Coloca a la obra como explicable en un juego sin escape (externo, lejano...)
Mito y realidad desplazada por él.
En otro tiempo (en otro hacer), más allá de la esencia, de otro modo que el ser.
Obra de arte como límite que ampara el nuomeno.
Arte es ataque a lo innombrable.
La expresión (el estilo) es el anclaje con la realidad (anclaje incomprensible, inconfesable) con un ritmo inevitable.
Hacer arte pone al sujeto fuera de si, sin posición alguna, sin su propio yo. (Mismidad sin yo. Mismidad porque hay un asombro expresivo).
Ritmo es pro-formación (forma es nombre), presente es muerte del futuro.
El modo inteligible-la patria doblada y reducida del espíritu.
En la expresión se presenta un rostro.
La obra es un rostro.
Se admite que la obra dice lo inefable (lo expresa).
La obra dice a partir de lo que calla lo común.
La obra da que hablar, hace hablar, provoca hablar.
Crítica es el que tiene algo que decir.
Cuando todo ha sido dicho.
¿Y si el arte no fuera lenguaje ni conocimiento (estuviera fuera del ser en el mundo)?.
La crítica sería indispensable.
Las obras artísticas se acaban de manera distinta que las obras de la técnica.

Acabado de inacabado, de precaria y accidentalmente acabado, saturado.

La obra artística se acaba porque el artista se para ante una obra saturada.
Ir más allá es comunicar con las ideas, es comprender.
El arte hace otra cosa – señala la oscuridad de lo real (la oscuridad del doblez de lo real, la oscuridad de lo real que busca su doble, que es filtrada por su doble).
El arte es el acontecer mismo del oscurecimiento (sombra).
El arte no pertenece al orden de la revelación ni de la creación.
El arte va al revés.
- Lo imaginario-

12. EGA XII Preámbulo (9) M. Perniola. "El origen del arte y lo neoantiguo" (10/03/08)

M. Perniola. "El origen del arte y lo neoantiguo" (De internet. "Imágenes").

Heidegger ("El origen de la obra de arte") arranca su meditación rechazando la tradición de la estética. Va a la obra de arte concreta, preguntándose qué y cómo es.
Busca la esencia del arte en la obra de arte real.

Foucault la busca en el hacer artístico.

Para la tradición estética esto es ilegítimo ya que antes habrá que pasar por la elaboración de un concepto general de arte para deducir la esencia del arte o la comparación entre obras.
Para Heidigger lo artístico se determina en oposición a lo estético.
Elude las teorías cognitivas y las hermenéuticas.
¿El arte, es sólo una palabra a la que no corresponde nada real (arte como complemento superfluo) o es lo más efectual y real?
En el horizonte de la estética sólo hay "muerte del arte" (la agonía de las premisas Platónicas y metafísicas griegas).
Si hubiera algo antes de la obra (su causa, su esencia) ésta decaería.
Heidegger habla de origen, no de creación (causación). No le interesa el paso del no-ser al ser (esto llevaría a un hacer divino-artístico)
La metafísica entiende cada ente sobre la base de la materia y de la forma (ver formalistas como Pareyson....), que es un modelo fácil (y hueco).
Origen no es fuente-procedencia (Boheme).
"El artista no es la fuente de la obra, ni tampoco la obra la fuente del artista, porque artista y obra son lo que son en virtud del arte"
El arte es el origen del artista y de la obra.
La creatividad no da cuenta, tampoco, del arte.
El origen no se forja en base a lo que vendrá.
El arte no tiene origen, es el origen.
El arte es en su esencia origen y nada más.
Las obras expuestas en las exposiciones y los museos no están presentes.
Ya no son lo que eran. La estética hace morir las obras. (ex-obras, des-obras).
Origen-marca la discontinuidad radical del evento artístico respecto de todo lo que le precede, lo circunda y lo sigue.
Origen no es revelación, unión, idea.
El origen es la sustracción de la obra de todo lo que la circunda, es la historicidad radical.
Arte y origen son sinónimos, instauración (origen-ser, comenzar) del presente.
El origen del arte está en que instaura la esencia de la obra al formarse como obra.
La estética tradicional distingue entre forma y materia.
Heidegger rechaza esta distinción y la sustituye por mundo y tierra.
Modo distinto de pensar el ser-obra de la obra.
Entre forma y mundo no hay analogía.
La consideración del arte como forma que se agrega a la materia (platonismo) entiende la obra como un apéndice de la realidad (presencia objetual).
Ver la obra como objeto (frente al sujeto) es verla como producto.
La obra está presente pero su presencia es un estar presente y hacerse historia de la verdad.
En la obra está el hacerse evento histórico de la verdad.
Forma se vincula a los límites (delimitaciones).
Mundo se vincula a la apertura de relaciones.

Mundo es obra como totalidad configurada como configuración originaria.

La obra de arte abre un mundo, confiere a las cosas su aspecto y a los hombres la visión de sí mismos y mantiene ese mundo en una permanencia ordenada.
El mundo es para Heidegger lo constantemente in-objetivo, al que someternos y donde recaen las decisiones esenciales de nuestra historia (lo que se abre).
El mundo reside en lo abierto del ente. Percepción atrayente (Bezug) que remite a lo abierto.

Arte como estado incerrable del configurar, irresoluble, la resistencia al cerrarse del hacer.

La materia que hay que violentar es tierra, es lo esencial del arte como hacer.
Tierra forzada por una voluntad (violencia activa) formadora, dirigida hacia la utilidad o hacia el asombro (el arte).
Dejar que la tierra sea tierra.
La obra en tanto que obra se coloca aquí en su esencia misma.
El hombre funda en la tierra su habitar en el mundo.
Tierra es lo que se autocierra (clausura).
Lo que asegura.
¿Cómo pensar el arte como mundo?
¿El arte como tierra?
Arte como alienación, como un ser otro de lo que importa.
¿Y si el arte fuera lo que más importa?

Ofreciéndose a la experiencia del arte, el hombre encuentra la naturaleza, el mundo y la tierra; dando su consentimiento a lo que nace, a lo que abre y a lo que se impone como necesario, lo descubre conforme a la propia obtención y al propio modo de ser.
Oikos, oiekeiosis (casa, morada).
El sabio puede estar en su propia casa en cualquier sitio y sólo con otros como él en relación de amistad.
La apropiación se hace con el logos.
Apropiación es un hacerse sentir a través del cual el hombre se apropia sobre todo de sí mismo poniendo fin (o extremando) la impresión de extrañeza en relación a su propio cuerpo.
Arte como agrupación.
1. de lo inapropiable (ready made pop, conceptual).
2. de la inapropiabilidad de lo apropiable (arte psicopatológico).

13. EGA XII Preámbulo (10) Juan Cruz "Jarabe de urna" (10-03-08)
Saber, creer (10-03-08)
Juan Cruz. EP 09/03/08. Jarabe de urna.

Este país está enfermo.
Con una enfermedad que sólo se cura con la cultura, con democracia.
Este es un país de creencias y no de saberes.
Las creencias son radicales y exclusivas.
El que no cree lo que yo, es mi enemigo.
Las creencias se radicalizan muy rápido.
Para los creyentes, las pruebas son inútiles no sirven para razonar.

Al creyente le sobran las pruebas, le fatiga buscar la verdad.
Sólo se puede discutir con amigos. Con los otros se llega a insultos.

*

Esto pasa en todos los ámbitos de la convivencia e intercomunicación.
Y las creencias forman complejos de convicciones acríticas, refractarias que arrastran narrativas, nociones y estructuras sintácticas cerradas y correosas que, a su vez, modulan la apreciación de las experiencias que, poco a poco, se especializan en reconocer sólo lo ya reconocido, lo contrario de estar abiertos, lo contrario al escándalo de la aletheia.

14. EGA XII Preámbulo (11) EURAU 2008
4º Congreso Europeo sobre Investigación Arquitectónica y Urbana EURAU'08 Paisaje Cultural

Resumo

Marcaciones para y desde la formación de los arquitectos

Resumen:
Dedicarse a la formación de arquitectos supone una radicalización en el entendimiento de la arquitectura y el urbanismo, que no tiene porque patentizarse de igual modo en el ejercicio de la profesión.
Nosotros, desde nuestro grupo de investigación (Hypermedia: Taller de configuración arquitectónica) hace tiempo que observamos los debates públicos entorno a la edificación, la arquitectura y el urbanismo y asistimos a las problemáticas en el aprendizaje y la teorizaron del proyectar, reflexionando acerca de la naturaleza de las temáticas en las que se debate públicamente, por contraste a las de las situaciones donde se aprende a conjeturar configuraciones edificables.
Nuestro campo de estudio es la diferencia (distancia) insondable entre la practica de la arquitectura al servicio de la industria edificatoria y la enseñanza del proyectar, en la ficción de una "arquitectura autentica" practicada por autores responsables de los procesos de edificación.

*

En este marco, el último trabajo abordado (subvencionado por la UPM) consiste en analizar los enunciados de los ejercicios propuestos en los talleres de dibujo/proyecto en diversas escuelas de arquitectura de Europa y América.
El trabajo nos esta llevando a descubrir una intensa relación en cada lugar entre el entendimiento argumental de la arquitectura genérica, los modos y herramientas a disposición para practicar el oficio de arquitecto y la organización pedagógica e investigadora más eficaz para colocar licenciados en el mercado edificatorio.
Los posicionamientos que hemos diseccionado nos llevan a tantear una estructura que debe de permitir discretizar las discusiones académicas y los enfoques investigativos y formativos, en función de los ámbitos temáticos que se perfilan alrededor del entendimiento del "proyectar" edificios como tarea diferenciable y crucial en nuestras sociedades.

1. Por un lado están los modelos de producción edificatoria.
2. Por otro la casuística de la participación de los arquitectos en la industria/mercado edificatorios.
3. Relacionado con lo anterior, aparece el entendimiento de la arquitectura como intangible verbalizable en cada sociedad.
4. En contraste con el entendimiento de la arquitectura como oficio con competencias legales que busca reconocimiento social.

5. Y el entendimiento de la arquitectura como ficción sobre la que estructurar el aprendizaje de los futuros arquitectos.
6. Desde la naturaleza de los sistemas de generación de configuraciones construibles, se llega a la fundamentación del proyectar arquitectura como modo de figurar modelos de edificios que se avienen o se contraponen con los sistemas más eficientes de marketing edificatorio.
7. En este cuadro, aparecen las convicciones operativas, en distintos lugares, acerca del proyectar y del papel de la arquitectura en la sociedad sin futuro (del mercado único) y en la alternativa utópica antiglobalizadora.

15. EGA XII Preámbulo (12) Andrés Rojo "Rosset y la alegría" (05-02-08)
La nada

Rosset y la alegría. Andrés Rojo.

La alegría prueba la existencia, estimando que lo real es suficiente.
Rosset es un guerrillero que dispara textos breves acerca de la realidad y su doble.
Examina la identidad como imaginaria identidad.
La identidad real es la identidad social. No estamos hechos más que de piezas añadidas (Millas, Vila-Matas, Antunes....).
Todo lo que es absolutamente real es también absolutamente singular. Y todo lo que es singular se muestra rebelde a la interpretación.

Sólo es interpretable lo común, aquello de lo otro que también es mío.

El objeto real es, en efecto, invisible o, mejor, incognoscible e inapreciable en la medida que es singular en que ninguna representación puede sugerir su conocimiento o apreciación mediante la réplica.

La realidad es inabordable. Sólo podemos tratar de lo que somos capaces de acotar "diciendo" o "haciendo" (experimentando). Sólo podemos tratar con el efecto que produce en nosotros un trato que oculta la esencia de aquello con que se trata.

16. EGA XII Preámbulo (13) Dibujo (2) (25-02-08)

Cada vez que se habla de dibujo todos entienden algo así como trazado (representativo en general) hecho a mano libre. Dibujo artístico.
Dibujo técnico parece querer decir dibujo con regla y rotulador,
¿Y el diseño asistido? Los productos del CAD ¿son o no son dibujos?.
Necesitamos una palabra nueva que no conlleve evocaciones radicales.
¿Qué palabra podría ser?

Trazado, rastreado, marcado, configurado, figuración, huella.

Rastro. Rastreo.
(Diccionario del español actual).
Dibujar es formar gráficamente marcando trazos en una superficie. Marcar. Aparecer.
Dibujos – acarreos.
Dibujar- enredar.
Figurar, formar, conformar.
Dibujar (Corominas).
Representar y "labrar madera " deboissier.
Dibujar está enraizado con "parecido", rasgos con parecido, representar.
Dibujo-boj-cuervo.
XVIII. delinear en una superficie representando de claro y oscuro la figura de un cuerpo (Covarrubias) "entallada er debuxada".
Dibujio-entalladura-devastado
Contramolde del movimiento del cuerpo.
Grafoaje es lenguaje.
Gráfico, graficar.
Grafo-rastrar
arrastrar.

17. EGA XII Preámbulo (14) Indicio de ponencia (1) (29-01-08)

Relación

Primera aproximación.
La comunidad inconfesable.
No hay comunidad sin compartir referencias, acotaciones.
De los referentes de los ecritos a la unidad de los referentes.
- Escritos de encuadre aproximación
Dibujo e idea.
La actividad gráfica.
Medios de Comunicación.
- Realidad irrealidad-profesión/enseñanza.
vivienda en espacio.
Compromiso cívico.
Realidad.
Realidad arquitectónica
para qué el dibujo
Sensaciones
dibujo social
Laberinto gráfico
- Las palabras
- Las pedagogías.
- Espacio de proyectar
Fundamento.
Imaginación
proyecto y relato.

Dibujar, proceso
Imagen fantástica.
Espacio material
Lo efímero
y el espacio.
- El proceso
de que va esto.
- Referencias
yo desde dentro
yo ¿que es arquitectura?
y Marcaciones.

NOTAS

NOTAS

NOTAS

NOTAS

NOTAS

CUADERNO

288.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN

cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com


9 788497 283052 >